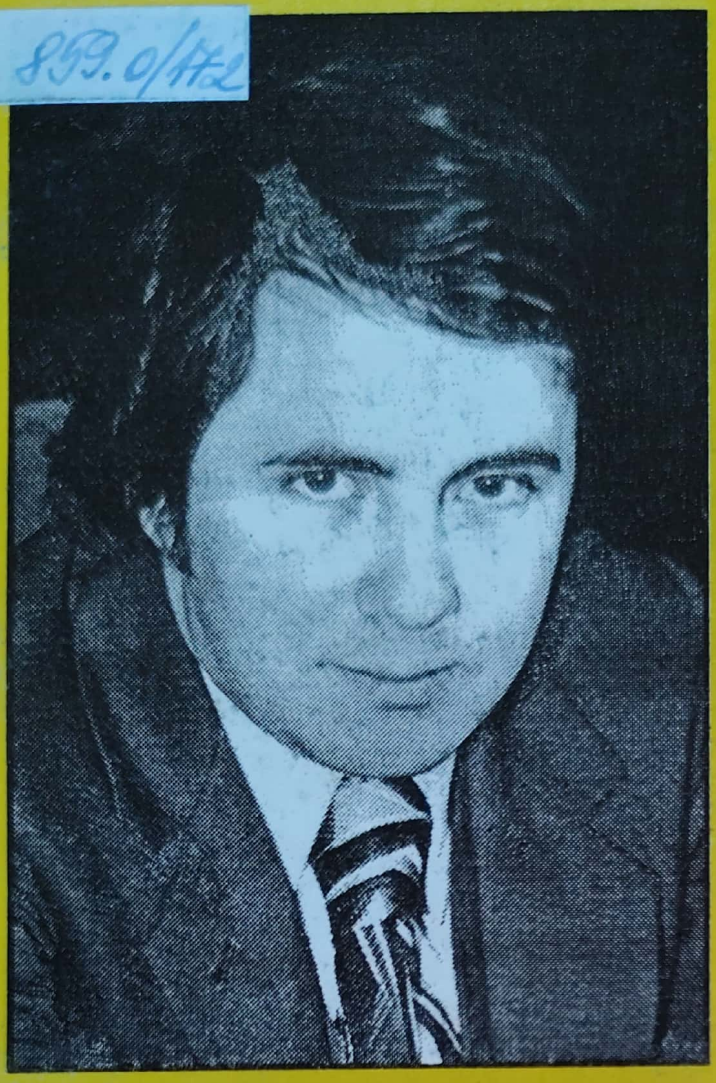
SL 859.0/Sca



MIRCEA SCARLAT

Istoria poeziei româneşti

3

Scanned with OKEN Scanner

Lucrare apărută cu sprijinul
Consiliului Județean Teleorman,
președinte Liviu Nicolae Dragnea

Tehnoredactor: Fl. Burtan

Tiparul executat la
Tipografia Ziarului Teleormanul

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA SCARLAT

ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI

VOL III

EDIȚIA a II-a

Scanned with OKEN Scanner

ACADEMIA ROMÂNĂ
FILIALA IAȘI
BIBLIOTECA

I.S.B.N.: 973-9283-20-9

CARTEA A CINCEA

RADICALIZAREA MANIFESTĂRILOR REFORMATOARE • AVANGARDA „ISTORICĂ" • MODERNISMUL MODERAT

RADICALIZAREA MANIFESTĂRILOR REFORMATOARE

I. DISLOCAREA STRUCTURILOR EXISTENTE. II. IMPASUL. III. IPOSTAZE ALE MODERNITĂȚII LITERARE. IV. MODERNISMUL PROGRAMATIC.

Preluat fiind ca „steag de revoltă" și abandonat cînd eficiența sa ca forță revoluționară slăbise, simbolismul a oferit premisele radicalizării manifestărilor reformatoare. Hotărîtori în această privință au fost anii 1914 și 1915, cînd Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu se desprind clar de simbolism. Se înregistrează o rapidă schimbare a mentalității literare, fosta mișcare revoluționară devenind ținta unor atacuri dezlănțuite de noii reformatori. Procesul este firesc în istoria artei, schimbările de dată recentă fiind mai incitante decît tradiția la care se raportaseră ele.

I

Tautologia este coșmarul tuturor reformatorilor artei. Astfel se explică locul privilegiat al replicii artistice în ultima sută de ani. Originalitatea se impune ca deziderat primordial, făcînd să dispară seninătatea întîlnită la poeții mai vechi. Neliniștea lui Macedonski fusese primul indiciu al apariției noii mentalități culturale în România. Oricît de șovăitor, mentorul cenaclului „Literatorul" și-a pus, la finele veacului al XIX-lea, problema raportului între convențiile artistice active și tradiția culturală latentă; schimbarea atitudinii față de *schimbarea* însăși (clasicii o priveau ca inadvertență, în vreme ce modernii

Scanned with OKEN Scanner

văd în ea o necesitate) a avut drept primă consecință exacerbarea dezideratului noutății în artă. Specifică secolului nostru este atitudinea de rezistență în fața memoriei culturale (una din cauze fiind și „asaltul" acesteia în urma înmulțirii posibilităților de difuzare a culturii). Este o revoltă integratoare ; artistul modern vrea să nege clișeul dar, prin căile distanțării, și-l asumă, integrîndu-l noii opere.

Atitudinea față de memoria culturală indică foarte clar atitudinea față de prezent. Manifestările reformatoare sînt, în deceniul al doilea al secolului, mai violente, clișeele literare devenind referentul predilect al textelor reformatorilor. Persiflarea convențiilor existente se impune acum, spre a cîștiga un mare număr de partizani în deceniul al treilea. Înaintea anului 1920, o întîlnim la Urmuz, Tristan Tzara, Adrian Maniu, Ion Vinea, Tudor Arghezi, B. Fundoianu ș.a. Nu mai găsim la ei „duplicitatea" unui Macedonski, dispus să ilustreze concomitent tendința clasicizantă și pe cea reformatoare. Ei au optat tranșant pentru ultima, reușind s-o impună. Rezultatele au fost spectaculoase atît pe plan național, cît și european, „fermentul" macedonskian arătîndu-și, din plin, vigoarea.

Înainte de a contribui la închegarea celei mai iconoclaste mișcări artistice europene, Tristan Tzara a creat versuri în limba noastră. Poemele scrise în anii 1913—1915 indică voluptatea de a intriga, tonul general fiind acela al unui „copil teribil". Într-un text din 1913 invită la fapte de care „să se scandalizeze orașul" *(Înserează)*. În altul *(Vino cu mine la țară)*, scris în 1915, finalul strengăresc se opune flagrant cuminteniei titlului : „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele, / Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie / O să facem baie lîngă roata morii // Să ne întindem la soare fără sfială / Și-or să ne fure hainele și-o să ne latre cîinele..."

Încălcarea normelor unanim acceptate devenise o modă pe care dadaismul o va duce la limită. Intenției de a scrie versuri cît mai plăcute (menite a măguli urechea și imaginația lectorului) îi ia locul baudelaireiana plăcere de a displăcea. Locurile comune sînt reliefate cu umor în *Vacanță în provincie* („Spune-mi, servitoare bătrînă, ce era odată ca niciodată") și în unele texte fără titlu

Scanned with OKEN Scanner

rămase printre manuscrisele artistului : *[Poemă mondenă], [De-ai fost croitoreasă].* Ultimul exprimă perfida dorință de a găsi „moment prielnic pentru comparații potrivite / Versificate după regula veche și așezate ca florile în grădină", ironizîndu-se astfel previzibilitatea literaturii tradiționale. Diferențierea artistică este vizată cu aceeași ardoare pe care clasicismul francez o punea în conformarea la normele acceptate.

A reduce activitatea revoluționară antebelică a unor autori precum Tzara, Vinea sau Maniu la plăcerea tinerească de a șoca și la ambiția frustă de a înnoi cu orice preț ar fi peste măsură de simplist. Aparent gratuite, manifestările lor aveau cauze profunde. Să ne amintim ce scriau, în finalul manifestului din 1910, Umberto Boccioni și ceilalți patru pictori : „Voi ne credeți nebuni. Noi sîntem însă primitivii unei sensibilități transformate complet." *(Pictura futuristă : Manifest tehnic.)*[1] Sensibilitatea aceasta se va impune abia după război. Ea apăruse înainte de 1916, fără ca manifestările sale să fie expresia unei mișcări închegate. Dar simptomele sînt vizibile, cel mai important constituindu-l, fără îndoială, opera urmuziană. Notăm apoi tentativele (datorate în primul rînd lui Ion Vinea) de a oferi noii sensibilități „scene" pe care să se manifeste : *Simbolul* (1912) și *Chemarea* (1915) ; la ambele colaborează Tristan Tzara, apărut cu acest pseudonim în *Chemarea,* după ce semnase și Tristan Țară. Înaintea primului război mondial, avangarda literară românească avea o existență latentă ; a fost semnalat faptul că în anul apariției revistei *Simbolul* pătrunde la noi și termenul „avangardă", înregistrat într-o scrisoare a lui Gala Galaction : „voi face un mic volum de avangardă pe care îl editează Cocea."[2]

---

[1] Textele avangardiștilor au fost tipărite, la noi, în cîteva ediții. Cele mai utile sînt acelea întocmite de Marin Mincu *(Avangarda literară românească,* București, Editura Minerva, 1983) și Mario De Micheli *(Avangarda artistică a secolului XX,* trad. rom., București, Editura Meridiane, 1968). Din ele am reprodus majoritatea citatelor.

[2] În volumul *Scrisori către Ibrăileanu,* București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 11. Scrisoarea lui Gala Galaction este din 19.IX.1912. Primul care a semnalat (în presă) apariția termenului a fost Adrian Marino (v. *Dicționar de idei literare,* vol. 1, București, Editura Eminescu, 1973, p. 179).

Scanned with OKEN Scanner

Germenii avangardei încolțesc într-un climat favorabil; căutările de tot felul erau numeroase în mediile artistice dinamizate de Macedonski, în absența căruia este greu de imaginat constituirea acelei mișcări înnoitoare ce avea să dea un impuls puternic insurecționării literaturii. Grație acestui mediu, ecoul futurismului este foarte prompt, un articol despre el apărînd la noi în chiar anul publicării primului manifest al curentului!

Semnificativă este și sfera de preocupări a publicistului Vinea în acei ani. Cele mai grăitoare în privința deosebitei receptivități la tendințele radicale de primenire artistică sînt articolele publicate în *Facla*, la 13 noiembrie 1913 *(Literatura rusă. Poeții. Futurism. Acmeism. Curente noi)* și la 1 martie 1914 *(O nouă școală: Simultaneismul)*. Merită consemnată și recenzia la volumul *Alcools*, de Guillaume Apollinaire, la 16 februarie 1914. Citez din articolul despre literatura rusă: „Futurismul corespunde unei epoci interesante a artei moderne și se poate repeta după Goethe, pe care luptele tumultuoase ale romantismului nu-l înspăimîntau: «Lăsați mustul să fermenteze, va da vin».“ O atare luciditate față de un curent care speria încă bătrînul continent nu era, în 1913, de ignorat! Subliniez faptul că, vorbind despre ecourile curentului italian, Ion Vinea ridica, încă de pe atunci, problema originalității *naționale* a mișcărilor reformatoare.

Fără a nega impulsul extern, putem afirma că *avangarda românească are origini autohtone*. Lucrul a fost observat și, încă din anul 1924, Ion Vinea vorbea despre un „modernism de export“ *(Modernism și tradiție*, în *Cuvîntul liber*, 26 ianuarie 1924), atrăgînd atenția asupra originilor folclorice ale unora dintre cele mai incendiare practici moderniste. Opinia lui Vinea avea să fie confirmată apoi de specialiști, prezența unui Brâncuși în elita reformatorilor artelor plastice fiind explicată prin preluarea creatoare a motivelor din folclorul românesc. Un cercetător contemporan a dovedit tradițiile durabile ale „absurdului“ și ale „antiliteraturii“ în folclor și în operele clasicilor noștri.[1] Se recunoaște astfel existența latențelor care au permis obiectivarea lor în sensul im-

[1] Edgar Papu, *Motive literare românești*, București, Editura Eminescu, 1983, p. 9—34.

Scanned with OKEN Scanner

pus de avangarda artistică a veacului nostru. Pe lîngă precursori precum Macedonski și Urmuz, mediul cultural românesc a oferit culturii europene autori „lansați" ulterior în Occident, atît în domeniul literaturii (Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fondane, Eugen Ionescu, Claude Sernet ș.a.), cît și al plasticii (Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, Victor Brauner ș.a.). Lor trebuie să îl alăturăm pe Ion Vinea, prea puțin cunoscut în afara granițelor noastre,[1] dar căruia îi datorează cîte ceva toți scriitorii citați. După cum îi datorează, direct sau indirect, lui Macedonski, inițiatorul căutărilor înnoitoare. Să nu uităm că, trecut de mult de vîrsta primei tinereți, Macedonski publica două sonete în revista lui Marinetti *Poesia — rassegna internazionale* (numărul 7-8-9/1909).

Indiciile prezentate dovedesc că exista un climat cultural (incitant pe plan larg cultural, nu doar literar) favorabil manifestărilor artistice înnoitoare. Germenii românești ai avangardismului european merită întreaga atenție, căci șampania care va exploda la Zürich, în 1916, era făcută din mustul care fiersese la noi, în anii 1913—1915. Atitudinile provocatoare erau frecvente în presa simbolistă, numele unor publicații fiind grăitoare : *Revista celorlalți* (denumire evocînd saloanele „refuzaților" și pe cele ale „independenților"), *Insula* (sugestia singularizării nu poate scăpa nimănui) și, mai ales, *Fronda* (apărută la Iași, în 1912).

Tristan Tzara și Marcel Iancu au dus la Zürich o stare de spirit care exista în cultura românească. Insolența din manifestele dadaiste este o excerbare a celei din presa literară apărută la noi înaintea războiului. În *Manifestul dada,* citit la 23 mai 1918 la Zürich, Tristan Tzara declara : „je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas, car je haïs le bon sens".[2] Nicolae Iorga își amintea că Ion Creangă s-ar fi declarat, la un moment dat, „pentru contra". Nu înseamnă, automat, că Tzara (născut, totuși, în Moldova...) ar fi cunoscut aceste cuvinte (deși nu-i deloc exclus), ci doar că spiritul acesta persiflant nu era ceva curios în mediile românești. Exis-

---

[1] Greu de explicat este neimprimarea volumului *La poupée dans le cercueil,* a cărui apariție era anunțată în revista *Dada* la 15 mai 1919 (apud Marin Mincu, *op. cit.,* p. 10).

[2] Apud Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains,* Paris, N.R.F., 1960, p. 584.

Scanned with OKEN Scanner

tența unei tradiții autohtone va permite dezvoltări independente față de mișcările europene și, uneori, în contradicție cu ele. Modéle interne erau Urmuz și Arghezi, al căror modernism de substanță nu datora nimic avangardei occidentale contemporane. Putem conchide că, la plecarea lui Tristan Tzara din România, noua sensibilitate se impusese, erodînd în mod eficient vechile structuri literare.

Efectul cel mai important al radicalizării atitudinii (și, implicit, a manifestărilor) reformatoare a fost dislocarea structurilor tradiționale. Relevantă este opera scrisă de Tristan Tzara în românește. Pașii cei mai curajoși sînt făcuți în poemul *[În gropi fierbe viață roșie]*; revoluționară este discontinuitatea voită a discursului liric și abandonarea ordinii în favoarea legilor hazardului. Incoerența reprezentărilor din poezie este ostentativă. Dislocarea structurilor tradiționale (a celor logice, în primul rînd) a fost deliberată; o dovedește un poem a cărui variantă s-a păstrat în arhiva artistului. Versurile perfect inteligibile din variantă [1] (sînii „înțeapă zmeură cu gust de lapte / Bluza ce acoperă piersici coapte") au devenit ulterior: „Sînii tăi sînt flori fără ghiveci / Și înțeapă zmeură cu gust de lapte / Perna nor limpezimi de noapte." *[Prietenă Mamie]*. Eliptic, ultimul vers arată cît de departe sîntem de anteriorii reformatori ai liricii.

Să ne oprim și asupra unui *Cîntec vechi*, unde orice tentativă de a intra într-un ritm cunoscut este repede contracarată de perturbarea voită a „curgerii" melodice. Am subliniat versurile cu structură prozodică tradițională, spre a face mai evidentă ruperea ritmului previzibil: *„O, te-ai dus, te-ai dus, iubito, într-o iarnă după-masă* / Și mi-e inima o floare ofilită / O hîrtie-poezie veche și de mult mototolită / *Și-aruncată în cutie sau sub masă* // *Am căutat să-ți apăr chipul de tristețea înserării* / *Și să-l pun cu îngrijire într-un cui lîngă icoană* / Să mă rog la el cînd plouă în grădină / Sau cînd aș simți că-n noaptea ceea o să aud cîntările uitării // Puii altădată se strîngeau în jurul tău, iubito, nechemați / Ca în jurul unei mame și îi dezmierdai cu vorbe dulci / *N-o să le mai dai mîncare, n-o să te mai duci să-i culci* / Acum vîntul strînge cerc de frunze împrejurul pomilor uscați."

---

[1] *[Mamie, n-o să înțelegi]* — variantă.

Scanned with OKEN Scanner

Titlul poemului nu este deloc întîmplător ; sensibilitatea modernă a poetului a dislocat structuri prozodice vechi, fără a ucide, totuși, „cîntecul". Referentul permanent al textelor reunite în volumul *Primele poeme*[1] este „cîntarea sentimentală" la care autorul însuși se referă într-un text : „De-ai fost croitoreasă ori n-ai fost nu-mi pasă / Dragoste provincială în curent cu mișcarea literară / Sufletul tău e curat și e bine informat — asta-i / Partea principală pentru cîntarea sentimentală" *[De-ai fost croitoreasă]*.

Să ne oprim acum asupra începutului unui poem publicat în 1915 : „Pe cer păsările nemișcate / Ca urmele ce lasă mușchii / stau de vorbă servitori în pragul grajdului / Și-au înflorit pe cărare rămășițele dobitoacelor." *(Vacanță în provincie)*. Comparația din al doilea vers și imaginea din al patrulea constituie un afront serios adus prejudecății „noblețe" unor elemente de vocabular și unor procedee stilistice. Dincolo de plăcerea de a displăcea, se întrevede un lucru mult mai important și anume cristalizarea tendinței depoetizante, care va cunoaște o imensă dezvoltare după război. O surprindem în aparenta notație din finalul poemului *Duminecă* : „La vecini, părintele-și sărută fata, indiferent. / Îi face morală de despărțire / Balta s-a închis ca în urma unei fete porțile la mănăstire / Gîlgîitul sinucisei a speriat — broaștele au încetat un moment. / Mă duc să mă întîlnesc cu un poet trist și fără talent."

Depoetizarea era un proces, nu un eveniment. Ceea ce s-a petrecut, în 1916, la Zürich, ține de domeniul evenimențialului. Dar apariția dadaismului fusese pregătită de o mișcare mai largă, în care revoluționarea literaturii se produsese treptat ; la sfîrșitul procesului înnoitor, dadaiștii aveau să aplice eticheta cea mai adecvată... La 17 ianuarie 1934, Tristan Tzara îi scria editorului textelor sale românești, respingînd titlul *Poèmes d'avant-dada*, pe motiv că acest titlu ar lăsa să se bănuiască o formă de ruptură în personalitatea-i poetică, ruptură care, în realitate, nu existase. Mai mult chiar, insista

[1] Cu încuviințarea lui Tristan Tzara, Saşa Pană a publicat, în 1934, volumul intitulat astfel, reeditîndu-l, amplificat, în 1971, la editura Cartea Românească ; din această ultimă ediție am reprodus versurile citate.

asupra continuității din opera-i poetică. Insistența aceasta nu poate trece neobservată ; un argument în sprijinul ideii din scrisoarea menționată îl oferă poemul *Soir* (publicat în volumul *De nos oiseaux*, Éditions Kra, 1923), traducere a versurilor românești (datate : Mangalia, 1913) din *Inserează*. Singurele poeme românești a căror adunare în volum nu a crezut-o necesară au fost cele imprimate, în 1912, în *Simbolul*.

Amintindu-ne de „procesul" intentat versului de factură veche, vom vedea că dislocarea structurilor acreditate nu era un fenomen de dată recentă prin 1914—1915, ci doar unul radicalizat în acești ani. Macedonski deosebise clar adevărul logic de cel artistic ; Tristan Tzara va merge mai departe, cerînd pur și simplu „abolirea logicii" *(Manifestul Dada* 1918). Ideile din acest manifest pluteau în aerul climatului reformator românesc dinaintea intrării țării în război. O dovedesc și începuturile literare ale lui Adrian Maniu ; el șarjează împotriva academismului, folosind „familiaritatea expresiei de toate zilele și ținuta negramaticală".[1] Moda literară este avută în vedere și persiflată la tot pasul : „Durere — o, durerea mea, / neînțeleasă ai să fii. / Cum vrei să te-nțeleagă cineva / cînd nu te-nveți cum trebuie să scrii ?" *(Jeluirea durerii mele)*.

Practica ludică a permis și ea revoluționarea formelor de expresie poetică. Anticipată de Macedonski și pregătită de simboliștii senini, „acreditarea" jocului la curțile poeziei avea să-și arate, curînd, consecințele. Fenomen de importanță capitală în devenirea poeziei noastre, dezrobirea ludicului din strînsoarea autocenzurării impuse de tradiție a favorizat „dinamitarea" structurilor literare vetuste. Amplul proces viza nu numai convenția clasicizantă, dar și unele descoperiri ale reformatorilor, integrate tradiției după 1910. Dacă pînă acum vorbeam de două structuri polare ale climatului poetic românesc (cea clasicizantă și cea reformatoare), vom distinge de acum înainte, în cea de-a doua, o nouă polaritate constituită, la noi, în deceniul al doilea al secolului.

Poezia modernă are două structuri, nu una, cum apare (exemplar descrisă, dar ignorînd-o pe cealaltă) în

---

[1] Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

celebra carte a lui Hugo Friedrich : *Structura liricii moderne*. Cea analizată de el, anticipată încă din secolul al XVIII-lea, își are punctul nodal în opera lui Baudelaire. Dar există o a doua structură, la fel de importantă, a poeziei moderne, pornind de la Walt Whitman. Sînt structuri complementare, presupunîndu-se și incitîndu-se reciproc. Fără cea de-a doua cale, imaginea despre poezia modernă ar fi mult falsificată ; căci aici se încadrează „inventarele", „prozaismul" poetic, altfel spus : tocmai ceea ce a adus realmente nou poezia secolului nostru.

Charles Baudelaire inaugurează direcția ce lărgește sfera poeticului prin „poetizare" (a „urîtului" chiar), în timp ce Whitman se află la originea direcției vitaliste, depoetizante (poezie „prozaică", discursivitate șocantă, „inventare", cultivarea arbitrarului ș.a.m.d.). Viața este preferată artei, vitalismul atenuînd estetismul, fără a se renunța — mai e nevoie s-o spunem ? — la o estetică. Dusă la consecințe extreme de Mallarmé și Valéry, direcția baudelaireiană își scoate în stradă instrumentarul, cealaltă și-l ascunde cu grijă ; în prima artificiul este expus cu orgoliu de inițiat, în a doua apare artificiul evitării artificialului. Ultima tendință este amplă, nereducîndu-se la domeniul poeziei ; astfel s-a ajuns, în plastică, la operele lui Marcel Duchamp și la celebrele „objets trouvés", toate contribuind la cristalizarea și impunerea orientării antiestetizante.

Pînă în deceniul al doilea al veacului nostru, tendința reformatoare se înscria în descendența baudelaireiană. Iată însă că acum se evidențiază din ce în ce mai mult celălalt drum, ales de creatorii al căror anticipator a fost Walt Whitman. Vorbind despre Felix Aderca, semnalasem tonul whitmanian într-un poem din 1912. Cu un an înainte, Tudor Arghezi publicase o traducere din poetul american : *Dumnezeii* (în revista *Versuri*, 1 decembrie 1911). O tălmăcire din același poet avea să publice și Tristan Tzara : *Song of myself* (în revista *Versuri și proză*, 26 decembrie 1915). Dar cel mai constant susținător al revoluției săvîrșite de Whitman în poezie a fost, la noi, Ion Vinea, care scrie în repetate rînduri despre poetul american. Citez numai afirmația că „poetica contemporană derivă de la Walt Whitman și Émile

Scanned with OKEN Scanner

Verhaeren și caracteristica ei (vorbind în termeni generali) e sforțarea de a reda cît mai fidel viața modernă." (*O nouă școală: Simultaneismul*, în *Facla*, 1 martie 1914).

II

Rapidă, șocantă, necesară, dislocarea amintită a adus poezia, temporar, într-un impas. Exemplar în acest sens este Urmuz, a cărui celebră fabulă ne obligă să zăbovim asupra ei. O citez integral, fiind vorba de un exces relevant pentru o întreagă direcție creatoare: „Cică niște cronicari / Duceau lipsă de șalvari. / Și-au rugat pe Rapaport / Să le dea un pașaport. / Rapaport cel drăgălaș / Juca un carambolaj, / Neștiind că-Aristotel / Nu văzuse ostropel. / «Galileu! O, Galileu!» / Strigă el atunci mereu — / «Nu mai trage de urechi / Ale tale ghete vechi.» / Galileu scoate-o sinteză / Din redingota franceză / Și exclamă: «Sarafoff, / Servește-te de cartof!» // Morala / Pelicanul sau babița." (*Cronicari. Fabulă.*)

Există și un text urmuzian în proză (*Plecarea în străinătate*) încheiat cu două versuri intitulate pompos *Concluziune și morală*: „De vreți cu toți, în timpul nopții, un somn în tihnă să gustați, / Nu faceți schimb de ilustrate cu cel primar din Cîrligați." Ca și în *Cronicari*, „morala" din versurile finale nu are nici o legătură cu textul, căruia îi este — potrivit indicației ironice a autorului — și (sau în primul rînd) concluzie. Finalul rimat al acestui text în proză devine, prin raportare la *Cronicari*, extrem de semnificativ și ajută la o adecvată interpretare (în spiritul autorului însuși) a fabulei. *Cronicari* este în mult mai mare măsură fabulă decît este *Pilnia și Stamate* roman; este, într-un fel, și fabula sugerată în subtitlul acestei proze. Convenționalismul genurilor tradiționale este denunțat în chip cît se poate de categoric. Morala scrierii constă în lipsa unei morale de factură tradițională. În sens mai larg, este sugerat unul dintre principiile „poeziei pure": poezia adevărată nu are o morală, fiind act spiritual gratuit, suficient sieși. G. Călinescu scrie că „Urmuz a făcut și o fabulă pură,

Scanned with OKEN Scanner

condusă după canonul clasic, dar fără sens.“ [1] Aici, lipsa sensului are, totuși, o semnificație !

Versurile inaugurale au înțeles logic tocmai spre a-l face pe cititor să se aștepte la o morală a fabulei. Ironică este și vehicularea unor nume ilustre ; se persiflează aici prejudecata „nobleței“ unor subiecte și a unor elemente lexicale, apte folosirii de către poeți. Denunțînd caracterul literaturizant al literaturii, Urmuz a negat automat și formele consacrate ale „poetizării“. Spre deosebire de Tristan Tzara, Urmuz poetizează excesiv, cu intenția clară de a discredita procedeul.

Pînă la începutul secolului al XX-lea se manifestaseră în literatura română fenomene de persiflare a *unor* maniere consacrate. Parodiatorii o vizau pe aceea a unui autor sau a unei școli ; mai mult decît ei, Budai-Deleanu vizase o specie literară : epopeea, parodiată și de Urmuz în *Fucsiada*. Urmuz merge mult mai departe, luînd în răspăr însuși modul tradițional de înțelegere a literaturii. Scriitorul nu apăruse din neant ; se produsese la începutul veacului o restructurare a mentalității artistice. Este epoca în care se declanșase criza limbajului și, implicit, a literaturii. Expresia plenară a crizei o aflăm în paginile urmuziene, receptate inițial drept comice, cînd ele indicau, în fond, o mare tragedie, generată de neîncrederea torturantă în posibilitatea realei comunicări. Asumîndu-și tragedia, Urmuz a ajuns la sinucidere, criza culturală declanșînd, în cazul său, una existențială.

Revoluția cea mai însemnată înfăptuită de Urmuz ține de sfera limbajului artistic (problema fundamentală a literaturii moderne). Într-o bună parte din istoria poeziei românești, intenția autorilor fusese reliefarea semnificatului prin semnificant ; intenția o întîlnim și la Urmuz, cu deosebirea — radicală ! — că semnificantul tradițional reliefează aici inutilitatea, în poezie, a semnificatului consacrat. Urmuz folosește „codul“ unei specii mult cultivate, mizînd pe „complicitatea“ cititorului ; absent în accepțiunea tradițională, semnificatul există. Mai mult, încă, el acaparează întreg semnul artistic. Sfera conotativă a textului este preferată celei deno-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 359.

Scanned with OKEN Scanner

tative, vizarea permanentă a sugestiei fiind simptomul cel mai clar de modernitate.

Dincolo de efectul grotesc (scontat de autor, ca și de un Edward Lear, bunăoară), trebuie să vedem în ce măsură revoluționarea estetică a fost deliberată. Începînd cu G. Călinescu (el vorbise la Urmuz de o atitudine de „negație estetizantă“ [1]), criticii români opinează că da. Renunțarea la semnificatul tradițional este tocmai „morala“ fabulei urmuziene. Căci fabulă este, la propriu, ceea ce face inutilă utilizarea ghilimetelor sau a prefixelor (antifabulă, pseudofabulă etc.).

Între puținele pagini rămase de la Urmuz există și un text parabolic în proză (*Algazy & Grummer*), care poate sprijini cele spuse pînă acum : „Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy [2] luă roaba și porni singur în căutare de cîrpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare și cîteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav și sub plapomă le mîncă singur pe furiș... Algazy, simțind, intră după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat.“ Silit să restituie (sub formă de... vomă) ceea ce înghițise, Grummer nu-l satisface pe Algazy, căci „bătrînul, în pîntecul căruia fermenții băsicii înghițite începuseră să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit...“. Aceasta nu putea fi, în nici un caz, „hrana ideală de care amîndoi aveau atîta nevoie.“

Din „consumarea“ literaturii existente s-a născut gustul pentru acea „hrană ideală“ reprezentată de „literatura viitorului“. Aceasta din urmă era posibilă, deci, chiar pentru Urmuz, într-un mod nesugerat însă de autor. Se indică moartea unor convenții artistice fără a se propune altele. Este acest lucru important în istoria literară ? Desigur. Pentru exploratorul unui tărîm ne-

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 29.

[2] Un enigmatic domn „E. Algazy“ este citat de Ion Vinea drept autor al articolului despre *Roman și teatru* imprimat în *Noua revistă română* din 9 februarie 1914 (vezi recenzia la Apollinaire, în *Facla*, 16 februarie 1914).

Scanned with OKEN Scanner

cunoscut, a şti ce să ocolească echivalează cu a i se indica o cale de supravieţuire.

Urmuz sugerează falsitatea unei estetici fără a indica posibilitatea alteia. Atrage atenţia asupra necesităţii reformei, fără să o şi săvîrşească. Este o forţă de disoluţie, aducînd literatura într-un impas simptomatic pentru însăşi dezvoltarea ei. Chiar dacă s-au revendicat de la el, avangardiştii din anii 1922—1932 nu l-au continuat în realitate ; iar atunci cînd au vrut s-o facă (Moldov, de exemplu), rezultatul a fost epigonic.

Irepetabil, un gest precum scrierea fabulei *Cronicari* perturbează, benefic, ordinea constituită a literaturii. Fabula urmuziană este echivalentul unui microb inoculat într-un corp, pe care îl va obliga, automat, la o reacţie de autoapărare. Chiar nepublicate, textele urmuziene avuseseră, înaintea războiului, ecou de cafenea literară.[1]

III

Favorizată de triumful reformei artistice, radicalizarea manifestărilor reformatoare a făcut să se vorbească în mod insistent despre modernism. Acesta nu constituia, se înţelege, o apariţie de dată recentă („bonjuriştii" din generaţia lui Alecsandri treziseră, la vremea lor, reacţia ostilă atît de cunoscută), dar surprindea prin atitudinile extremiste.

Rezistenţa pe care noua literatură a întîmpinat-o s-a datorat, înainte de toate, şocului produs de *modernismul programatic*. Inevitabil partizan, acesta se manifestă ostentativ, fiind agresiv şi, adesea, iconoclast. De aceea produce o bogată literatură a programelor, mai interesantă uneori decît poemele sau prozele menite a ilustra intenţiile revoluţionare. Exemplul limită îl oferă, pe plan european, dadaismul, iar în cadrul literaturii române mişcarea iconoclastă din jurul publicaţiilor de avangardă apărute în intervalul 1922—1933.

Există şi un *modernism moderat* ; spre deosebire de cel *programatic*, este „conciliant", asimilator şi, într-o măsură sporită, constructiv. Creaţia durabilă prevalează asupra programelor estetice, fără ca acestea din urmă să

[1] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 23.

inv. 166902

Scanned with OKEN Scanner

lipsească. De aceea, modernismul moderat constituie forma cea mai bogată în reprezentanți de marcă. Un bun exemplu îl oferă mișcarea promovată, după primul război mondial, de E. Lovinescu, la „Sburătorul".

Se poate vorbi și de o *modernitate ingenuă*, „inocentă", întîlnită la autori pe care nu dezideratul estetic îi leagă de contemporani, ci sensibilitatea și unele elemente de „tehnică" literară (respiri aerul epocii indiferent de opțiunea-ți estetică). Triumful real al reformei este indicat tocmai de apariția acestui modernism lipsit de intenții programatice. Este un modernism de substanță, intuiția artiștilor suplinind lipsa tezelor reformatoare. Exemple pentru această formă (al lui Bacovia fiind cel mai concludent) găsim atît în poezia, cît și în proza interbelică ; s-ar putea analiza sub acest aspect romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, autoare care, în ciuda lipsei ambiției (și a vocației) doctrinare, scrie o proză vădit modernă. Amintesc aici dezagregarea epică și nesubordonarea modernă a eposului față de timpul real în proza lui Mateiu Caragiale, ceea ce l-a făcut pe G. Călinescu să-l plaseze pe acest autor cu o atît de desuetă estetică în același capitol cu cei mai radicali inovatori literari ai vremii : dadaiștii și suprarealiștii. [1]

Ceea ce unește cele trei forme de modernism [2] este, așadar, factorul diferențiator față de literatura anterioară. Oprindu-ne asupra primelor două forme, semnalăm disocierea propusă de Marin Mincu între *avangardă* și *experimentalism*. Pornind de la textele unor critici italieni (Umberto Eco și, îndeosebi, Angelo Gugliemi), Marin Mincu afirmă că „o marcă separatoare ar consta în tendința *exclusiv distructivă*, demolatoare a avangardei în opoziție cu caracterul *constructiv, integrator* al experimentalismului." [3] Ar exista o dezvoltare de la literatura de avangardă la literatura experimentală, [4] aceasta din urmă caracterizînd literatura actuală.[5] Românii s-ar fi

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 803 ș.u.

[2] Le regăsim pe toate atît în direcția baudelaireiană, cît și în cea whitmaniană.

[3] Marin Mincu, *op. cit.*, p. 6.

[4] *Ibidem*, p. 52.

[5] *Ibidem*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

arătat, după opinia criticului, înclinați mai degrabă spre experimentalism.[1]

Disocierea este operantă în abordarea diacronică — pentru a deosebi mișcarea de avangardă a anilor '20 de literatura experimentală a zilelor noastre — fără a fi satisfăcătoare și în abordarea sincronică a literaturii din deceniile doi și trei ale secolului nostru. Angelo Gugliemi echivalează avangarda cu iconoclastia artistică ; or, avangarda presupune deopotrivă (ba poate în mai mare grad !) experimentalismul, tatonarea deschiderii unor drumuri noi. Încă din perioada interbelică s-a vorbit despre „modernismul de avangardă și experimental"[2] susținut de reviste precum *Contimporanul, Integral, 75 H. P., Punct, unu*. Și este aproape imposibil să deosebim, în cazul literaturii promovate de publicațiile amintite, avangardismul de experimentalism. De aceea, reținînd disocierea lui Marin Mincu drept operațională în plan diacronic, nu o vom folosi în analiza avangardei din deceniul al treilea al secolului, dat fiind că este aproape tautologic a vorbi despre un avangardism experimentalist...

IV

Produsă înaintea intrării României în război (1916), radicalizarea manifestărilor reformatoare nu a dus imediat la închegarea unei mișcări a modernismului programatic (așa cum, la începutul secolului, fusese simbolismul). Înregistrăm forțe artistice revoluționare atît în domeniul literaturii, cît și în cel al plasticii. Cu toate acestea, manifestările existente se vor constitui într-o adevărată mișcare abia după război, mai precis în anul 1922, cînd consemnăm două evenimente pe care nici o istorie literară nu le poate ignora : la insistențele lui Arghezi, sînt publicate primele texte urmuziene și, la 3 iunie, apare cea dintîi tribună a avangardei literare autohtone : *Contimporanul*.

Grăitoare în privința tardivei închegări a mișcării a fost publicarea unor texte scrise în anii premergători războiului. Concludent este exemplul lui Tristan Tzara,

---

[1] *Ibidem*, p. 32, 52.

[2] E. Lovinescu, *Scrieri*, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, vol. 6, 1975, p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

căruia *Contimporanul* îi imprimă în 1924 versuri scrise în 1913 *(Înserează* și *La marginea orașului),* 1914 *(Glas)* și 1915 *(Duminecă),* după ce, în 1922, îi tipărise un alt text din 1915. *Vino cu mine la țară.* Poemele existaseră, fără a răspunde orizontului de așteptare al publicului. „Fermentul" macedonskian rodise numai parțial în mișcarea simbolistă, care conținea și germenii unei viitoare reforme a literaturii. Adevăratele revoluții sînt posibile atunci cînd se trece de la contribuții individuale la eforturi colective.

Forma extremă și, prin aceasta, reprezentativă, de modernism programatic a fost, în literaturile europene, avangarda. În România, avangarda „istorică" a fost activă ca mișcare în intervalul 1922—1933,[1] atingînd apogeul în anii 1924—1930.

Dintre gazetele avangardiste, viața cea mai lungă și colaboratorii cei mai valoroși i-a avut *Contimporanul* (1922—1932), editată de Ion Vinea. După două publicații cu viață scurtă — *75 H. P.* (1924) și *Punct, revistă de artă constructivă* (1924—1925) — apare a doua tribună importantă a avangardismului românesc : *Integral* (1925—1928). Dispariția ei va coincide cu ivirea altei publicații foarte active : *unu* (1928—1932). Dintre revistele de mai mică importanță merită menționate : *Urmuz* (1928), *XX-literatură contemporană* (1928—1929), *Alge* (prima serie, 1930) și *Liceu* (1932).

Doi dintre reprezentanții avangardei „istorice" s-au dovedit, în timp, durabili esteticește : Ion Vinea și Ilarie Voronca. Și numai ultimul „rezistă" prin partea propriu-zis avangardistă a poeziei sale, Ion Vinea fiind, în versuri, reprezentant al modernismului moderat. Așadar, autorul reprezentativ pentru mișcarea „istorică" de avangardă rămîne Ilarie Veronca. Afirmația este susținută atît de versurile, cît și de textele programatice publicate de autor.

Faptul că, sub raport strict estetic, au dăinuit numai doi dintre avangardiști nu trebuie să ne mire. Pentru că, oricum, adepții mișcării nu au fost prea numeroși. Antologînd avangardiștii iviți de-a lungul a patru decenii (de

---

[1] Spre deosebire de Marin Mincu, am desemnat prin avangardă „istorică" exclusiv manifestările cuprinse în acest interval.

Scanned with OKEN Scanner

la Urmuz pînă la ultimul „val" suprarealist), Marin Mincu s-a oprit, justificat, asupra a 22 de autori. Chiar cel mai generos antologator [1] nu găsise mai mult de 60 de nume! Dacă din aceștia îi scădem pe autorii care n-au fost propriu-zis avangardiști, pe cei care s-au manifestat exclusiv după 1933 și pe cei care, precum Urmuz ori Tristan Tzara, nu au scris *pentru* revistele românești de avangardă (deși au fost publicați de acestea), vom obține un număr restrîns de autori pentru intervalul 1922—1933, și încă mai mic pentru perioada 1924—1930. Aceasta nu înseamnă că revistele ar fi dus lipsă de colaboratori. În ele se publicau și operele unor artiști care, din varii motive (Urmuz murise, Tristan Tzara și B. Fundoianu se expatriaseră, Tudor Arghezi și Ion Barbu nu acceptau „înregimentarea" într-o estetică de grup), nu aparțineau avangardei românești din anii 1924—1930.

În afară de Vinea și Voronca, se impun, prin originalitate, Stephan Roll, Geo(rge) Bogza și Mihail Cosma (viitorul Claude Sernet). Prin activitatea organizatorică și, mai tîrziu, arhivistică, s-a remarcat Sașa Pană, inițiatorul revistei și al editurii *unu*. Tot el a oferit, în memorii, [2] cel mai bogat corpus informativ asupra avangardei românești.

Un caz ceva mai curios îl reprezintă Virgil Gheorghiu și Dan Faur, la care fronda se manifestă cu mijloace tradiționale; [3] la amîndoi lipsește dinamitarea sintaxei și a logicii. Același lucru se va întîmpla la Miron Radu Paraschivescu, ale cărui versuri sînt prea cuminți, sub raportul mijloacelor expresive, față de cele ale iconoclaștilor. Sintaxa tradițională și logica empirică nu sînt abandonate nici în versurile lui M. Blecher.

Exclusiv prin tematică, iar nu prin inovarea formelor de expresie, scandaliza Virgil Carianopol, [4] cuminţit ul-

---

[1] Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, Editura pentru literatură, 1969.

[2] Sașa Pană, *Născut în '02*, București, Editura Minerva, 1973.

[3] Concludent este un *Poem (în loc de manifest)* imprimat de Virgil Gheorghiu în numărul inaugural din *XX — literatură contemporană*.

[4] „Noi sîntem gonite de lume / dar ce ne pasă de voi / la noi vin oamenii voștri / și noi îi tîrîm în noroi / ne îndrăgostim și de animale / căci femeile iubesc mult în savoia / doam-

terior și eșuînd în cel mai docil conformism. În afara celor amintiți, au mai trezit ecou scrierile semnate de Scarlat Callimachi. Uitați sînt astăzi Filip Corsa, Jacques G. Costin, Dalocrin (Nicolae Oprea Dinu), Al. Dimitriu-Păușești, Raul Iulian, Marius Lotar, Sesto Pals, Tana Qvil, Mihail Sabini, Alexandru Tudor-Miu, Ionathan X. Uranus, A. Zaremba. Autori de versuri avangardiste au fost și Aurel Baranga, F. Brunea-Fox și Ion Vitner, ale căror nume nu se leagă în primul rînd de activitatea poetică din acei ani.

Revistele amintite au atras colaborarea unora dintre cei mai mari poeți ai epocii (Ion Barbu și-a publicat un număr apreciabil de poeme în *Contimporanul)* și au avut o pronunțată deschidere spre literatura străină. Aceasta explică prezența unor colaboratori de marcă (Paul Éluard, Philippe Soupault, Filippo Tommaso Marinetti, Theo van Doesburg, Hans Arp, André Breton ș.a.), ca și apariția textelor românești în revistele occidentale; *Der Sturm* dedica un întreg număr (8/1930) mișcării de avangardă din România.

După 1930, se întîmplă cu avangardismul poetic ceea ce, prin 1915—1916, se petrecuse cu simbolismul : manifestările lui nu mai șochează, apare examenul critic, iar efortul de diferențiere îmbracă alte forme. Conducătorul *Contimporanului* este numit „moș Vinea“ [1], Adrian Maniu „dezertase“ de multă vreme, Geo Bogza o va face în curînd...

Începutul deceniului al patrulea este o perioadă a bilanțurilor. La al o sutălea număr al *Contimporanului* sînt trecute în revistă meritele publicației și ale grupului de colaboratori; la universitatea bucureșteană este admisă o teză de doctorat despre „anarhism“. [2] Bilanțurile indică o slăbire a forței creatoare a mișcării. Pînă la al doilea

---

nele vin cu cinii la noi / cînd vor să le facem nevoia / cînd cîștigăm bani îi bem / că ne plac nopțile cu tutun / cine nu bea e un prost / cine nu vine la noi e nebun.“ (*Virgil Carianopol*, 1933.)

[1] Sașa Pană, *Colivia lui Moș Vinea*, în *unu*, III, nr. 29/1930.

[2] Const. I. Emilian (= Emilian I. Constantinescu), *Anarhismul poetic — studiu critic*, București, Tipografia Bucovina, 1932.

Scanned with OKEN Scanner

război mondial, manifestările modernismului programatic nu mai ies în prim-planul vieții literare.

Anul 1932 marchează încetarea apariției celor două importante publicații : *Contimporanul* și *unu*. „Viața" organizată a avangardei „istorice" se confundă, la noi, cu intervalul în care a apărut *Contimporanul*. Efemere, revistele ulterior ivite — *Alge* (seria a doua, 1933), *Viața mediată* (1933), *Pinguinul* (1937) ș.a. — nu ating prestigiul și influența dobîndite de *Contimporanul*. Singura publicație care dăinuie mai mulți ani este *Meridian* (1934—1936 și 1941—1945), dar nici ea nu se dovedește tribuna unei mișcări notabile. Forța dinamitardă a avangardei devenise ineficientă. Revistele care o susținuseră dispar, iar noile apariții nu mai au nici continuitate, nici colaboratori prestigioși. Ilarie Voronca se stabilește în Franța, Ion Vinea se dedică gazetăriei politice, Geo Bogza optează pentru reportaj. Lipsită de aportul principalilor animatori, mișcarea supraviețuiește, fără a mai atrage atenția în mod special, pînă după al doilea război mondial, cînd se înregistrează o scurtă recrudescență a ei. Între 1944—1947 este reprezentată de autori ce debutaseră, aproape toți, înaintea războiului : Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, Virgil Teodorescu. Între cele două „valuri" au desfășurat activitate extremistă Eugen Ionescu, Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu ș.a. Versuri de factură avangardistă au publicat și V. Dobrian, Mihnea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu, Miralena Milany (Maria Ludoșan-Copoiu).

Modernismul programatic nu se reduce la mișcarea de avangardă, cu toate că ea a captat cele mai multe dintre manifestările acestuia. Un bun exemplu din afara avangardei îl oferă Eugen Ionescu. În *Nu* și în *Jurnal* s-a dovedit un inconoclast de vocație, fără a se fi integrat în avangarda „istorică", el fiind mai degrabă un produs (cel mai important) al acesteia. După ce a oferit avangardismului european un precursor (Urmuz) și unul dintre cei mai importanți promotori (Tristan Tzara), literatura română năștea și un revoluționar al teatrului. L-am menționat aici pentru că a scris nu numai dramaturgie, criza din teatrul său fiind, în fond, a limbajului și, implicit,

a literaturii. Incitat de efervescența negatoare ce caracteriza o parte a literaturii române din vremea formării lui, Eugen Ionescu a preluat experiența avangardei „istorice", utilizînd-o ulterior în genul dramatic.

Numele de *avangardă* presupune anunțarea unor viitoare revoluții. Dar, înainte de *a preceda*, avangarda *a existat*, obligîndu-ne să o analizăm ca realitate autonomă.

Scanned with OKEN Scanner

AVANGARDA „ISTORICĂ"

I. LA ÎNCEPUT A FOST CLIȘEUL. II. PLUMBUL TRADIȚIEI. III. O LIRICĂ ÎN RITMUL VREMII. IV. REVOLUȚIONAREA EXPRESIEI. V. SINTETISMUL. VI. VOCAȚIE NERONIANĂ ȘI AMBIȚIE ADAMICĂ. VII. SPRE UN CLASICISM ANTIACADEMIZANT.

I

La început a fost Clișeul sau, altfel spus, Tradiția. În absența unor norme constrîngătoare, acreditate de marele public, avangarda artistică nu se poate constitui ca mișcare viabilă. Sau nu are ecou ; nici coerență internă. Ceea ce a unit eterogena mișcare pe care, astăzi, o numim avangarda „istorică", a fost respingerea tradiției, în termeni de o violență nemaiîntîlnită pînă atunci la noi. Mijloacele negației erau diferite, frontul comun. Literatura clasicizantă și formulele erau atacate continuu. Iconoclaștii nu vizau un curent istoricește determinat, ci evlavia sterilizatoare față de modelele ilustre ; nu clasicismul, ci academismul.

Adevărată obsesie a contestatarilor, gustul academic, cuminte și sterp, este înfierat cu fiece ocazie, dovedindu-se referentul predilect al textelor publicate de reprezentanții modernismului programatic. Încă din 1913, Ion Vinea asociase adjectivele *insipid* și *academic*, pentru a caracteriza o publicație *(Răsfoind revistele*, în *Facla*, 15 octombrie 1913). În 1924, Ilarie Voronca lăuda generația Apollinaire, André Salmon, Braque Picasso, pentru că a marcat „o violentă și temeinică zdruncinare a academismului" *(Gramatică)* ; în același limbaj agresiv, el ataca academismul și în domeniul plasticii, afirmînd că „pictura nu mai este onania academică a tuburilor de culoare"

Scanned with OKEN Scanner

(1924). Atitudinile de acest fel devin frecvente, putîndu-se vorbi de o adevărată modă antiacademică. Săgeţile otrăvite ale iconoclaştilor ţinteau orice formulă artistică, orice fel de literatură acceptată ; nu erau ocolite nici curentele cele mai recente, care dinamitaseră, la rîndul lor, tradiţia. Ar fi o dovadă de dogmatism să reproşăm avangardiştilor lipsa de evlavie în faţa tradiţiei şi, mai ales, atitudinea lor intolerantă. „Numai contrastul ne leagă de trecut", afirma Tristan Tzara *(Manifestul Dada 1918)*.

Mai mult decît trecutul incita perspectiva asupra lui. Negaţia iconoclaştilor (generînd la rîndu-i un interminabil şir de negaţii ale negaţiei) stă la originea unui proces dialectic din care arta secolului nostru nu a avut decît de cîştigat. Negativismul iconoclaştilor a infuzat energie unui sistem care s-ar fi putut anemia.

În timp ce în secolul trecut fusese deplînsă moartea zeilor, insurgenţii veacului nostru şi-au făcut un titlu de glorie din doborîrea idolilor. Urmărind descătuşarea de prejudecăţile ruginite, reprezentanţii avangardei „istorice" caută, toţi, să ocolească previzibilul şi să nu repete lucruri deja spuse. Ilarie Voronca vedea rostul artistului „în străduinţa de a împrospăta cu un element nou şi propriu cadrul uzat al artei." *(Gramatică)*. Iată motivul pentru care mişcări foarte recente erau tratate drept vechi şi „uzate". Niciodată nu a mai fost vizată noutatea într-un sens atît de restrictiv. Novatorii de la finele războiului, de pildă, nu mai erau receptaţi drept moderni în 1933 : „Tăria unei uriaşe tragedii colective a sfărîmat mărunţele lucruri care făceau preocuparea scriitorilor moderni de la sfîrşitul războiului". (Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, *Poezia pe care vrem să o facem.)*

Cerînd moartea statuilor, scriitorii s-au năpustit, de fapt, împotriva clişeelor. Formulele găsite sînt memorabile : „Să ne ucidem morţii" (Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, 1924) ; „Cetitor deparazitează-ţi creierul" (Ilarie Voronca, text purtînd acest titlu, 1924) ; „Arde maculatura bibliotecilor" (Saşa Pană, *Manifest*, 1928) ş.a. Spectaculoase prin insolenţa lor desăvîrşită, formulele erau în spiritul celor mai cunoscute curente de avangardă şi, graţie lapidarităţii, mai penetrante decît unele din cele apusene.

Scanned with OKEN Scanner

De semnalat că mai des sînt invocate curentele recente (numeroase sînt atacurile împotriva simbolismului) decît cele vechi (clasicism, romantism). Clișeele de dată recentă iritau mai mult decît cele acceptate de părinți...

Prezența clișeului impune replica, structurată prin prisma noii sensibilități. Ar fi greșit să se vadă în atitudinea iconoclaștilor o simplă frondă ștrengărească. Avangarda „istorică" nu făcea decît să exacerbeze o atitudine artistică ce avea să devină, curînd, dominantă. Aceasta deoarece tradiția postromantică a inclus dezideratul replicii la existentul cultural ; în arta modernă, caracteristică este ostentația la adresa convențiilor. În locul vechii formule *artă pentru artă* s-ar putea vorbi la iconoclaști de o *artă contra artei (existente)*. Formula nu vrea să spună decît că o convenție artistică se opune alteia și că, la autorii aici analizați, caracteristică a devenit rezistența în fața convențiilor.

Întrebarea care se ridică este în ce constă noutatea artei (considerate) moderne. Această noutate rezultă tocmai din conștientizarea caracterului de convenție al artei (altă consecință decurgînd de aici a fost noua dinamică a convențiilor literare, modificarea raportului dintre ele). Insolența iconoclaștilor indică o revoltă împotriva clișeelor, nu și o depășire a caracterului de convenție al actului artistic.

Neacceptarea „normelor" admise s-a dovedit o constantă a artei moderne ; ea este, în majoritatea cazurilor, opera ereticilor. Epoca însăși în care ne-am născut s-a dovedit — sub raport strict artistic — una a ereziilor (care, prin rapiditatea succesiunii, au provocat confuzie). Deconcertante pentru public, ele sînt extrem de utile dezvoltării generale a artei. Iconoclaștii și-au conștientizat situația de moștenitori „ingrați" ai unei îndelungate tradiții, pe care tocmai „infidelitatea" lor a revigorat-o într-un mod de mare spectaculozitate.

II

Replica a devenit o tehnică de creație, iar gîndirea prin paradox e foarte îndrăgită. Replica cea mai frecventă se bazează pe formula parodică, existentul devenind un model de tip special : antimodel. Încă din vremea lui Aristotel se vorbește despre *tradiție seculară*, capabilă

Scanned with OKEN Scanner

să influențeze procesul de creație artistică. Esteticienii moderni vorbesc despre modelul preexistent operei (înțelegînd prin el un tipar, o lege de organizare), care poate fi copiat sau negat; acțiunea modelatoare se manifestă în ambele cazuri, negarea nefiind decît un mod particular al preluării. În cazul antimodelului, influența modelului este uneori mai mare decît în cazul copierii, negarea presupunînd mai multă energie decît acceptarea.

Mimarea dezinteresului față de reguli era curentă în textele iconoclaștilor, ei vizînd cu insistență evitarea artificialității care ar îngrădi imaginația și spontaneitatea. Dar scrierea fără semne de punctuație, ostentativă, este un artificiu la fel de mare ca respectarea normelor impuse de Boileau, tendința firească a unui om neinteresat de aspectul exterior al poemului fiind (cînd este instruit) să scrie *cu* semne ortografice.

Soluția cea mai radicală de evitare a convențiilor literare a fost propusă de dadaiști, în celebra recomandare a lui Tristan Tzara: „Luați un ziar. Luați o pereche de foarfeci...“ Dar, stupoare! Textele rezultate din fronda dadaistă interesează exclusiv prin raportare la arta negată! Și iată cum cei mai radicali denunțători ai convențiilor artistice au scris o literatură a reminiscențelor culturale! Confuzia lor a fost între reguli normative și caracterul de convenție al artei.

Fiind structurată în jurul replicii la ceva existent, literatura programatic novatare are un referent tradițional, în lipsa căruia efectul scontat de autori nu s-ar produce. Plumbul tradiției ancorează puternic aceste corăbii năbădăioase, plutind pe agitata mare a vieții literare; textele interesează tocmai pentru că au existat, înaintea lor, altele (consacrate), așa cum cetățile suprapuse descoperite de Schliemann își datorează interesul în primul rînd faptului că sub ele se află Troia.

Trimițînd la un referent din sfera literaturii larg acceptate, textele iconoclaștilor nu se autonomizează estetic; este reproșul fundamental ce se poate face acestor temerari exploratori, mai apropiați de literatura negată decît de „India sufletească“ [1] și artistică spre care navigau și la a cărei descoperire au contribuit. Prea tranșant, efortul lor de a se diferenția i-a legat definitiv de ceea

[1] Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, în *Integral*, nr. 1/1925.

Scanned with OKEN Scanner

ce au negat, contestația lor estetică necesitînd, în receptare, complementarul fapt negat. Literatura lor n-o transcende pe cea luată în răspăr, autorii reeditînd cazul atentatorilor intrați în istorie grație prestigiului celui împotriva căruia și-au îndreptat revolverul.

Aceasta explică de ce creația cea mai notabilă a fost, pentru ei, literatura programelor, specia preferată fiind manifestul. Este un simptom de carență imaginativă ? În nici un caz. Una din puținele trăsături comune ale programelor iconoclaste este dezideratul originalității. Această literatură este negată uneori pe motiv că... nu ar fi rodit în planul creației (în accepțiunea strîmtă a cuvîntului). Dar cine s-a gîndit vreodată să ceară unui romancier, să zicem, ca scrierile lui să „rodească", născînd altele ? Dadaiștii, pentru a lua un singur exemplu, s-au creat pe ei înșiși ca fenomen artistic, așa cum Flaubert a zămislit-o pe Madame Bovary. *Ei,* artiștii, sînt rezultatul programului, iar nu operele literare pentru lipsa cărora au fost acuzați. Este prima oară în istoria artei cînd personalitatea culturală se substituie operei literare.

Activitatea iconoclaștilor este un avatar al literaturii didactice din trecut ; este un didacticism *sui-generis,* intenția de a convinge prevalînd asupra celei de creație pur artistică. Avem de-a face cu o literatură didactică impregnată de spiritul veacului, deci una *à rebours,* caracteristică modernismului programatic. Și poate era normal să se întîmple așa ceva în cazul unor artiști care s-au vrut — și au fost — nihiliști, dinamitarzi ; ei au degajat terenul necesar ridicării unor edificii, demolîndu-le fără nostalgie pe cele vechi. Dar ceea ce rămîne după ei este tocmai obiectivarea insolentă a furiei negatoare. Reprezentativ în privința dezlănțuirii energiei demolatoare este *Manifestul* imprimat de Sașa Pană în revista *unu* (1928). Preluat de la Ilarie Voronca, citatul („cetitor, deparazitează-ți creierul !") care inaugurează textul se referă, evident, la paraziții gîndirii și ai imaginației : clișeele și prejudecățile de tot soiul. De remarcat aici raritatea verbelor : numai cinci în tot textul. Cu excepția rîndurilor conținînd verbe, celelalte seamănă unor cuante de informație menite a șoca. Dorința de a-l violenta pe receptor este sugerată dintru început prin acel „strigăt în timpan", ca și prin ceea ce urmează : referirile la tehnica

Scanned with OKEN Scanner

– pe atunci — ultramodernă (radio, televiziune), indicarea clasicilor (contestați, la acea dată, ai) artei moderniste, strigătul de triumf al dinamitardului („ura... / arde maculatura bibliotecilor"), ridiculizarea unor nume prețuite de contemporani (Eftimiu și Mihalache Dragomirescu), toate culminînd în interjecția cu mulți de „o" (tipic „vers" iconoclast...).

Ironia o întîlnim la tot pasul : introducerea unui cliseu („a. et p. Chr."), persiflarea livrescului și a sterilității academizante. Dacă, propunînd scoaterea cuvintelor din pălărie, dadaiștii voiau să se lase în voia hazardului pur, Sașa Pană se lasă în voia mașinii de scris, atingîndu-i claviatura precum un pianist neinteresat de o armonie. Alfabetul imprimat către finalul manifestului (după ce, mai înainte, apăruseră cifrele) este simptomatic în privința explorării celor mai neașteptate posibilități de tatonare a Necunoscutului. De remarcat faptul că aceasta se face prin urmarea celor mai cunoscute căi ; atît de banalizate (alfabetul și ordinea numerică) încît surprind atunci cînd sînt prezentate. Ironia este evidentă, apelul la o ordine precum cea numerică aflîndu-se într-un raport neașteptat cu aspectul arbitrar al textului.

Nu lipsește nici militantismul avangardist („76 h.p." este titlul unei reviste iconoclaste). Manifestul propriu-zis apare în final („artă ritm viteză neprevăzut granit"), după ce mai sus se făcea aluzie („combină verb") la „chimia" insolită a cuvintelor, pentru care militau avangardiștii („verb" este folosit aici ca în franceză, cu sensul de „cuvînt"). Finalul afirmă credința în adamismul artei noi.

Nu numai la noi tradiția era resimțită ca o povară. În 1913, Kirchner scria în *Cronica Uniunii Artistice „Die Brücke"* : „ca tineri ce poartă în ei viitorul, vrem să ne cucerim libertatea de acțiune și de viață, față de vechile forțe atît de dificil de distrus." Dar, ancorată în portul tradiției furibund negate, corabia iconoclaștilor nu poate părăsi rada detestată. Referentul mitologic rămîne, de aceea, prezent. „Un automobil urlînd, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decît *Victoria de la Samothrace*" — se afirmă în Manifestul futurismului ; lupta contra muzeelor se va termina prin acceptarea în muzeu a operelor iconoclaștilor. Plăcerea de a scandaliza pretindea o tradiție de persiflat. Brutalitatea era pro-

Scanned with OKEN Scanner

gramatică, dar etichete precum *antiestetism*, *antilirism* ș.a.m.d. indică ceva de care te legi, negîndu-l. Ori, creația durabilă apare cînd a fost depășit stadiul experimental și programatic.

III

Literatura avangardiștilor obiectivează, programatic, noua sensibilitate, ceea ce explică frecventele referiri la „ritmul vremii", la „timpul nostru", la modul de simțire contemporan. Reprosul adus de Ilarie Voronca suprarealismului este edificator : „Suprarealismul nu răspunde ritmului vremii" *(Suprarealism și integralism,* 1925). Partizan, articolul se încheia cu precizarea, previzibilă, că „integralismul e în ritmul epocei."

Intenția contestatarilor era descătușarea sensibilității din tiparele ruginite. Se militează pentru *exasperarea creatoare* [1], pentru *poezia agresivă* [2], pentru violența în expresie (dovedind una de suferință [3]) și, în mod constant, pentru violentarea percepției publicului. Literatura cerebrală era atacată în numele Vieții [4], promovîndu-se un vitalism de tip whitmanian. Se susține poezia citadină, pentru care militase și Ovid Densusianu (la noi exista și un motiv particular : poezia tradiționalistă cultivase abuziv teme rurale). În articolul-program al revistei *Integral*, Ilarie Voronca scria : *„Trăim definitiv sub zodie citadină (s.a.).* Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză." *(Omul,* 1925.)

Există un raport dialectic între revoluționarea sensibilității și cea a limbajului poetic ; ar fi simplist și abuziv să-l privim pe acesta din urmă drept consecință a metamorfozării sensibilității, de vreme ce el însuși contribuise la amintita metamorfozare.

Iconoclaștii interbelici s-au ridicat împotriva echivalării poeziei cu lirica, propunîndu-și să imprime o orien-

---

[1] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare*, în *unu*, nr. 33, februarie 1931.

[2] Paul Sterian, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, în *unu*, nr. 35, mai 1931.

[3] Geo Bogza, *Trei fragmente în jurul unui articol din Codul Penal*, în *unu*, nr. 49, noiembrie 1932.

[4] Autorii citați, *Poezia pe care vrem să o facem*, în *Viața imediată*, nr. 1, 1933.

tare deliricizantă. Cunoscîndu-le programul, sîntem obligaţi să analizăm modul în care a fost pus în practică. Literatura pe care o voiau depoetizantă are un substrat liric pronunţat, lucru explicabil în primul rînd prin individualismul exacerbat al autorilor. Ei negau modalităţi vetuste de expresie lirică, neputînd să evite lirismul, cu atît mai mult cu cît îşi propuneau să exprime o nouă... sensibilitate. Afectînd detaşarea şi chiar cinismul, ei se despărţeau de înţelegerea veche a poeziei (ca expresie a unei afectivităţi pronunţate), nu de lirism. La extremiştii aici analizaţi, lirismul este mai pronunţat decît la alţi reprezentanţi ai sensibilităţii moderne, care cultivau modalităţile „impersonale" de expresie.

Raportînd avangardismul literar românesc la cel francez, Laurenţiu Ulici observa că Geo Bogza, Stephan Roll şi alţii „introduc în poezia lor ceea ce francezii respinseseră : lirismul." [1] Remarca este numai parţial justă : căci, teoretic, şi avangardiştii noştri respingeau lirismul, după cum nici francezii nu îl evitaseră în poemele lor, oricît ar fi dorit să o facă. Avangardiştii au scris o literatură a mistuitoarelor nostalgii : spontaneitatea, puritatea, libertatea deplină. Aceşti autori apăruţi într-o vîrstă tîrzie a culturii au nostalgia increatului, întreţinută şi de ambiţia permanentă a ctitoriei culturale. Nu numai de lirismul subiacent este vorba aici ; în *Jurnal*, Eugen Ionescu vorbea despre „forţa lirică" necesară (alături de „priceperea literară") atragerii cititorului. [2] Iar această forţă nu a lipsit promotorilor avangardei noastre „istorice".

Reprezentativ este Geo(rge) Bogza, care aducea în poezia română o nouă formă de lirism. Una agresivă, şocînd gustul burghez, dar închizînd o tensiune lirică incomparabil mai mare decît edulcorata poezie a sămănătoriştilor : „Dacă ai şti nicolae ilie nopţile mele de pe urmă / toată teroarea olfactivă care îmi coace ochii, creierii / cînd fiecare aripă de vînt / îmi aduce din cine ştie care bălţi nepămîntene / mirosul de alcool şi dovleac al fecalelor tale / care mă urmăresc pretutindeni ca stafii olfactive / pătrunzînd în hrana mea de toate zilele / fă-

[1] Saşa Pană, *Prozopoeme*, cu un cuvînt înainte de Laurenţiu Ulici, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 12.
[2] Eugen Ionescu, *Jurnal*, în *Meridian*, caietul trei, 1934.

Scanned with OKEN Scanner

cindu-mi greţoasă pîinea rîvnită de mulţi / şi fără putinţa tinerea mai departe în viaţă / a trupului meu mereu mai slăbit / din pricina hoitului tău." *(Nicolae Ilie. Teroarea olfactivă.)* „Stafiile olfactive" au o forţă expresivă cu nimic inferioară celor vizuale din poezia tradiţională. Terifiant, poemul se încheie cu acest pasaj profund liric : „Mă rog de tine în genunchi nicolae ilie / putrezească-ţi trupul cît mai curînd / împrăştie dincolo de mine mirosul lui care / mă mistuie la fel cum focul pe tine / şi vrea să ne apropie în aceiaşi humă / fiorii morţii îmi trec ca şerpii prin sînge / şi carnea mea încă proaspătă / îşi caută alte gropi decît acelea de pămînt / în care nicolae ilie odihneşte ca un sfînt".

Vechile formule lirice sînt repudiate de cei care se dovedesc, totuşi, poeţi lirici. Că revoluţionarea expresiei poetice nu a dus nicidecum la alterarea lirismului o dovedesc şi aceste versuri ale lui Ilarie Voronca : „Odaia cu arome a unui han de munte / Soarele, naftalină, în rufele din scrinuri, / Cu brazi ce-şi trec lumina în cerc ca nişte unde / Ecourile, butii, pleznind de-atîtea vinuri, // Sau aurora clopot de var în căni cu lapte, / Culori, zvonuri clătite cu-odihna în cerdac, / Umed şi bun pămîntul cu aburii în şoapte, / Tristeţe sfărîmată sub crengi ca un gîndac". *(Peter Schlemihl, XXI.)* Iconoclaştii au cultivat şi o formă şocantă de lirism imnic ; e suficient să-i amintim pe Geo Bogza (*Poem petrolier*) şi pe Ilarie Voronca (*Ulise*).

IV

Primul lucru ce se remarcă în poezia insurgenţilor este bogata gamă de teribilisme : grafice, lexicale, sintactice, imagistice ş.a.m.d. Ingeniozitatea autorilor este mare, dar unele experimente sînt fade. Într-un poem *(Pneu)*, Ilarie Voronca desparte transcrierea unei cifre (37), punînd-o în versuri diferite : „Vîntul face reverenţe pînă la trei- / zeci şi şapte, cuvintele ies ca soldaţii din garnizoane." Este un efect facil, de o insolenţă contestatară tipică. Cel mai frecvent întîlnim teribilismul lexical, definitoriu pentru poezia iconoclaştilor. Termeni impuşi de tehnica cea mai recentă alternează cu dese referiri la sex, dulcegării desuete coexistă cu aluzii lu-

Scanned with OKEN Scanner

brice. Nu atît natura cuvintelor şochează, cît alăturarea termenilor aparţinînd unor sfere pe care logica omului de rînd le consideră incompatibile. Nu se inventează cuvinte, ci asocieri pînă atunci greu de bănuit. Adesea, cuvintele par scoase din pălărie ; niciodată urmat, celebrul îndemn al lui Tristan Tzara motiva libertăţile depline pe care şi le asumau artiştii. În multe cazuri, se apelează la efecte strict grafice. În 1925, Ion Vinea publica un poem *(Necroman)* în care fiecare vers era cules cu alt corp de literă.

Ostentaţia grafică era curentă. Romulus Dianu imprima în *Contimporanul* (nr. 75, 1927) un *Autoportret* dispus în pagină astfel încît conturul poemului să fie cel al corpului omenesc. Exemplul mallarméan din *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* apoi cel al ideogramelor lui Arno Holz sau Christian Morgenstern, precum şi acela al caligramelor lui Guillaume Apollinaire este urmat şi de alţi autori români. Întîlnim şi pure exhibiţii grafice, precum cele ale lui Geo Bogza, care intersectează cîteva rînduri din poemul *Caporalul Aurel,* după ce, cu un an înainte, publicase textul intitulat *Atenţiune,* sfidînd şi acolo dispunerea tradiţională a cuvintelor.

Teribilisme găsim şi la Stephan Roll şi la Scarlat Callimachi. Primul reproduce (cu patru ani înaintea apariţiei *Manifestului* lui Saşa Pană) alfabetul şi indicarea lexicală a semnelor grafice, iar al doilea îşi dispune în formă de pătrat poemul *(Tăcerea),* indicînd în mijloc... titlul şi autorul.

Nu aceste stridenţe sînt esenţiale. Şi chiar înapoia lor se disting cîteva constante ale mişcării de avangardă (vizarea spontaneităţii totale, în primul rînd). A reduce la simplu teribilism activitatea sfidătoare a extremiştilor ar însemna să ignorăm descoperirea lor cea mai importantă : noii sensibilităţi îi corespunde o nouă sintaxă, aşa cum fizica modernă foloseşte un sistem de referinţe diferit de cel al fizicii newtoniene. Ilarie Voronca nota : „Creatorul nou a sfărîmat deci şi regulele cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut şi o construcţie nouă." (*Gramatică,* 1924.) În anul următor, Mihail Cosma afirma şi el că „dezrobirea de tirania logică şi sintactică a rodit într-o logică şi sintaxă nouă". (*De la futurism la integralism,* 1925.)

Scanned with OKEN Scanner

Macedonski deosebise și el adevărul logic de cel artistic. Sub acest aspect, esențial în descendența macedonskiană este articolul *Gramatică* al lui Ilarie Voronca. Descoperirea cea mai importantă este aceea potrivit căreia „cuvintele au viața lor, pe care și-o cer și o creează". Eliberarea cuvîntului din constrîngerile logicii curente are două urmări de maximă importanță : apariția unei imagistici dezlănțuite (realizările cele mai valoroase aflîndu-se în versurile lui Ilarie Voronca) și crearea unor poeme raportabile la cunoscutele „objets trouvés" din artele plastice (se deschidea astfel calea spre tehnica „inventarelor"). În cazuri extreme — și, tocmai de aceea, rare — revoluționarea limbajului a permis crearea unei „limbi" voit ininteligibile. Un exemplu îl oferă Geo Bogza, într-un descîntec publicat în 1928 : „Hau ! Hau ! Hau ! / rota dria dau / simo selvo valen / fată cu păr galben / vermo sisla dur / aici împrejur / Klimer zebra tren / nici tu / nici eu / rugări lui Dumnezeu / Klimer zebra tren / ci noi / o noi / în noi / da noi / trebun cimat dur / larg / larg / bolile se sparg / durerile de cap / leac ceresc / în piept cresc / simo selmo valen / fată cu păr galben".

Se dezvoltă aici o tradiție ancestrală, conservată în folclorul românesc. S-a arătat că, „spre deosebire de mesajul verbal, din limbile naturale, menit să comunice ceva unui partener-receptor, mesajul cuprins în descîntece nu se adresează unui receptor uman, ci divinității sau unor personaje infernale, de la care nu se așteaptă un răspuns oral" [1]. Tocmai prin absența „criteriului receptibilității și descifrării mesajului de un auditor uman" [2] explică Alexandru Rosetti marea libertate (generînd o creație lexicală fascinantă) pe care o permite această specie folclorică. Spre o atare libertate au tins și reprezentanții avangardei „istorice".

Și totuși, nu în materie lexicală trebuie căutată contribuția realmente novatoare a iconoclaștilor ; Ion Vinea ridiculiza chiar confuzia între modernismul poetic și simpla revoluționare a lexicului. Ilarie Voronca se ridica împotriva prejudecății potrivit căreia „arta nouă e

---

[1] Alexandru Rosetti, *Limba descîntecelor românești*, București, Editura Minerva, 1975, p. 15.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

o artă de revoluție, lipsită de suportul *continuitate în timp*", precizînd că esențial este „procesul de dezagregare a unei stări de fapt și de cristalizare lentă a unei alteia următoare". (*Cicatrizări. Poezia nouă*, 1925.) Acest proces începuse înaintea primului război mondial, cînd se putea observa lesne dislocarea structurilor logice, prozodice, sintactice și, în genere, negarea tuturor sistemelor tradiționale. Își fac apariția, încă de atunci, formulările eliptice și discontinuitatea voită a discursului liric. Încercările de abolire a logicii empirice au urmări în organizarea poemului, iar abandonarea ordinii (considerate, pînă atunci, firești) în favoarea „legilor" hazardului duce la incoerența reprezentărilor, sporindu-i poeziei puterea de sugestie.

În atari condiții, tendința depoetizantă cunoaște o mare dezvoltare după (primul) război, cînd direcția whitmaniană este îmbrățișată de un număr sporit de poeți care urmăresc evitarea artificialului. Ilustrativ și în acest sens este Geo Bogza, cu al său *Poem petrolier*, imprimat în 1932. Poetul stabilește, ostentativ, un raport de adversitate între realitatea înfiorătoare și percepția-i edulcorată. Ceea ce se propune este adecvarea tonului la realitățile prezentate ; convins că despre petrol trebuie vorbit „cu brutalitate", poetul bravează răsturnarea raporturilor previzibile. Fronda artistului este, aici, exclusiv tematică, revoluționarea expresiei neproducîndu-se. Fiind însă vorba despre o tendință ce atestă diversitatea avangardei noastre „istorice", nu o putem trece cu vederea.

Contestatarii renunță la „podoabele" stilistice, optînd pentru expresia penetrantă ; Ion Vinea viza „minunea cuvîntului nou și plin de sine ; expresia plastică strictă și rapidă a aparatelor Morse" (*Manifest activist către tinerime*, 1924). Se abandonează principalul (și cel mai statornic) element al esteticii tradiționale : armonia. Ei exploatează strania expresivitate a disonanțelor, ce-i conduce uneori la rezultate seducătoare. Dar ceea ce atrage cel mai mult pe cititorul de astăzi este imagistica unor insurgenți. Sub acest aspect, Ilarie Voronca este cel mai notoriu dintre reprezentanții avangardei „istorice" și unul dintre cei mai originali imagiști din întreaga noastră literatură. E suficient să ne gîndim la volumul *Ulise* (1928). Elogiul cartofului (unde se vorbește despre mîi-

Scanned with OKEN Scanner

nile aspre ale plugarului, despre glasul gliei, despre norodul și despre negreala pămîntului) poate fi raportat la *Poemul petrolier* al lui Geo Bogza ; observăm însă lesne că fronda nu mai este doar tematică, ci ține în primul rînd de sfera semnificantului poetic. Semnificatul este tradițional, în vreme ce semnificantul este revoluționar. Curajul lui Ilarie Voronca în privința construirii imaginilor este imens și singurul lucru ce-l leagă încă de imagistica tradițională este prezența (supărătoare în unele cazuri) a particulei „ca", pe care nici un poet român notoriu nu a folosit-o atît de frecvent. Aglutinarea de imagini este preferabilă celei de comparații.

Aparent, *Zodiac* este un poem ce putea fi scris și în afara avangardei (în marea sa *Istorie*, G. Călinescu l-a tratat pe Voronca între tradiționaliști). Spun *aparent*, deoarece, în lipsa libertăților îngăduite de mișcarea de avangardă, nu s-ar fi ajuns la atari texte. Expresia poetică este metamorfozată structural. Albastrul cerului este privit printr-o „lentilă de luceafăr", motivîndu-se astfel vizionarismul poetului. Coșmarescă, reprezentarea vizionară subliniază însingurarea omului, întemnițarea-i în sine însuși.

Ca și în cazul altor iconoclaști, găsim la Ilarie Voronca aspecte de un didacticism artistic *à rebours*. Patru versuri publicate în 1924, în revista *75 H.P.*, se intitulează, ironic, *Strofa I*. Urmează, firește, *Strofa II*, conținînd exact aceleași stihuri, cărora le-a fost inversată ordinea. Inversarea vrea să sugereze, aici, că ordinea poetică ar fi aleatorie ; este, în fond, o ironizare a logicii tradiționale, vădită și în procedeele urmuziene la care apelează poetul.

Renunțînd ostentativ la structurarea discursului poetic potrivit normelor logicii empirice (avangarda a cultivat intens *alogicul*), Voronca ajunge la pure „semnalizări" (un poem din 1925 se intitula astfel). Lipsa elementului coagulant este voită, ca și dezordinea notațiilor. Incongruența elementelor șochează, subliniind lipsa organizării logice a discursului. Cu mijloace tipic iconoclaste, se vizează spontaneitatea. Elementele semnalate sînt lăsate să se organizeze după „legile" hazardului, poetul nepropunîndu-și orientarea semnificațiilor într-o anume direcție. Lucrul nu este, totuși, general în poezia

lui Ilarie Voronca. Exemple contrare găsim frecvent, cele mai spectaculoase fiind în *Ulise* (imnul ceaiului și cel al cartofului). Un imn frumuseții poate fi considerat și începutul poemului *Aquarium*.

Insolitul comparațiilor create de Ilarie Voronca nu poate scăpa nici unui comentator : „Marea e o mănușă aruncată în arena nopții / Unde e cutezătorul care s-o înapoieze frumoasei din balconul cerului ?“ (*Brățara nopților*, II) ; „Luna, ce mașină de călcat norii, rufăria / mărilor“ (*Cotnar*) ; „cuvintele cresc înalte în seară ca porumbul / drumuri se-ncrucișează ca ochi pe-aceste bănci / vînătoresc cînd luna în frunză-și sparge plumbul / și plopi ca o cireadă se-ncumetă cu lănci“ (*Colomba*) etc. Voronca are o mare capacitate asociativă, probabil cea mai mare din întreaga noastră poezie interbelică. Ceea ce i se poate reproșa este, nu o dată, modul în care se succed imaginile și comparațiile ; ieșite parcă din matcă, torentele se împrăștie pe suprafețe (prea) întinse, diminuîndu-și forța expresivă.

Tangențele cu alți reprezentanți ai spiritului modern nu țin doar de reformarea mijloacelor expresive. Versurile din *Gînduri pentru Soveja* le amintesc pe cele ale lui Tristan Tzara din *Vino cu mine la țară*, în timp ce *Fruntariile vorbelor* evocă spiritul liricii lui Fundoianu. Publicat în 1929, *Discurs întru comemorarea cîinelui Serafina* ne trimite gîndul la „răpusul cîine Fox“ cîntat de Ion Barbu.

Tot ca imagist s-a remarcat Stephan Roll (Gheorghe Dinu), al cărui poem reprezentativ (*Discurs pentru un crepuscul*) se deschide cu un vers de-a dreptul expresionist : „Un incendiu prin arborii în genunchi sau e profilul orașelor roșu ?“ Asocierile de cuvinte sînt la fel de șocante ca la Ilarie Voronca, ingeniozitatea artistului fiind remarcabilă. Pretinsul „discurs“ se opune, prin natura sa profund lirică, prozaismului pe care cuvîntul dintre ghilimete îl sugerează. Avem, deci, curată poezie vizionară, crepusculul zilei fiind asociat cu asfințitul unei ilustre tagme („Cavalerii au murit bînd în corn crepusculul“) și cu acela al naturii vegetale. Notabil este și poemul *Circ*, unde aceeași forță vizionară se face simțită ; poetul transcende planul inițial (al spectacolului distractiv), plasîndu-i pe umilii măscărici într-un necunoscut tărîm utopic.

Scanned with OKEN Scanner

Un text cu aspect aproape programatic este *Ploile orașului*, unde „confruntarea" artistului cu predecesorii lui în tratarea motivului este tipic avangardistă : „plouă peste oraș — / dar nu plouă cum ar ploua în inima mea / (vezi Verlaine). / Nu plouă sfîșietor și melancolic ca în Bacovia. / Plouă generos și persistent / peste glia / care a jinduit aceste picături ale cerului / luni de zile". Ideea germinației viitoare îl face să jubileze în fața ploii care are, în plus, darul să facă mai strălucitoare frumusețí existente (mantalele ude le fac pe femei să semene unor mari păpuși de porțelan). Din păcate, poetul devine, spre final, prea explicit („Iată de ce nu plouă dezesperant și melancolic. / Iată de ce inima mea se bucură."), ambiția-i polemică știrbind, de astă dată, firul liric.

Stephan Roll este un excepțional creator de secvențe, majoritatea poemelor conținînd cel puțin una memorabilă. Citez numai cîteva : „într-o scoică strîns oceanul cît o lacrimă plînge" *(Lumină închisă)* ; „dulăii flămînzi au lătrat după oasele stelelor" *(Pagină)* ; „Nori sfîșiați de sîrmele ghimpate ale scaieților" *(Ploile orașului)* ; „cerul ciufulit de păsări e cu frunzele prin pomi" *(În decolteul verii)* etc. Un vers din acest ultim poem („Cîmpul înnoptează în botul cu pluș ud al vitelor") ne trimite cu gîndul la *Priveliștile* lui Fundoianu, fără a fi vorba de vreo influență. Perspectiva asupra naturii văzute și nevăzute e grandioasă. Semnalez poemul *Sondă*, unde „nervii semnalelor excită jazzul geologic." Materia inertă este investită cu o viață intensă, organicului fiindu-i atribuite calități surprinzătoare : cărările sînt „feline", iar „Drumul se zbenguie leoarcă de lumină" *(Rouă)* ; „un felinar, / ca o stea în colivie", îi așteaptă pe îndrăgostiți la fiecare răspîntie *(Un crin tăcea...)*. În schimb vîntul, pe care-l asociem spontan cu mișcarea permanentă (condiția însăși a existenței sale) „e de trei săptămîni șomeur" *(Etc.)*. În alt poem *(Arborele spontan)* ne surprinde „țipătul unui parfum". Cromatica este șocantă, culorile dînd consistență aproape materială cuvintelor : „Între lebedele negre ale uzinelor / Vorbele erau pete roșii pe o hartă peste care umblam" *(Primăvara)*. În timp ce la simboliști suav torturante erau parfumurile, la Roll ucigătoare pot fi culorile : „Pe aleea cu

Scanned with OKEN Scanner

bănci, / în paturile verzi bolnavii au murit ciuruiți de culori" *(Ochiul negru al nimănui).*

Depășind stadiul pur experimentalist, Ilarie Voronca și Stephan Roll confirmă totala emancipare a expresiei poetice de sub „tutela" vechilor canoane. Un rol important în procesul emancipării amintite l-a avut acceptarea jocului în poezie. Curios este că, în ciuda naturii ludice a actului poetic, abia în secolul nostru jocul nu mai este privit restrictiv, ca petrecere, cum se întîmplase în vremea lui Eminescu. Eliberarea ludicului din chingile tradiției este revoluționară, iar triumful său va fi deplin în perioada interbelică.

Manifestările ludice neaccidentale apăruseră înaintea primului război ; avangarda „istorică" accentuează tendința ostentativ-polemică, o mare doză de ludic fiind vizibilă și în manifestările extraliterare ale iconoclaștilor.

Dintre textele poeților notorii, nu putem ocoli *Poemă printre regi,* de Stephan Roll. Strofele sînt întrerupte de catrene rimate, scrise într-un stil ce mimează perfect naivitatea și primitivitatea mijloacelor artistice : „Aici trecu un rege gal / buclat rotund în portocal / lipit cu clei și uns cu aur / pe aici trecu un brontozaur." Sau : „Aici muri un rege bun / cu dinți cleioși ca în săpun / cu capul galben ca un iaz / c-o lance suptă din obraz." Atari stihuri de o dezarmantă gratuitate sînt un indiciu prețios în privința abordării dintr-o pornire pur ludică a prozodiei tradiționale, abandonată în celelalte poeme. Roll adoptă cu detașare regulile instituite, subliniindu-le automatismul, „mecanicitatea" care, placată pe elementul viu, produce efectul comic. Ilustrativ este acest *Madrigal* : „Un tramvai e mai rotund ca un pepene, / ori un pepene e mai pătrat ca un tramvai — / nu știu doamnă, / vreți un pepene electric / sau un pepene cu cai ? / Că mai poartă și monoclu, scuză-mă te rog / nu găsiți că acest pepene / l-a cunoscut pe Van Gogh ? / Două felinare se rugau : un înger în ficat / înțepe-ne / dar vrem să purtăm și noi cravată / ca ori și care pepene !"

Dintre autorii minori, merită semnalat Dan Faur, care se juca în chip savant : „Bust de rege carpen, spîn și mops, / cu rinichi de vată arsă : / polonezii, polonezi, polonezii, polonezi... / Sîmbătă la ora 9 / șapte gîște

ouă ouă / pentru bust de lună nouă, / pentru boi de lună nouă" *(Bust de rege carpen)*. Facilitatea voită a rimelor reliefează absurdul. În mod similar este obținut efectul comic în *Monotonie*, titlul indicînd impresia pe care o creează aici rima și cadențarea metronomică a stihurilor. Lexicul insolit este menit a spori absurdul textului.

Încă mai puțin cunoscut este astăzi Dalocrin (Nicolae Oprea Dinu), autor al unor jocuri versificate ce n-au rezistat timpului. Uitată este avangardista Filip Corsa (a semnat și cu pseudonimul Diane de Poitiers, dînd cu tifla unei serafice întruchipări mult prețuite de academizanți) care, în *Romanță cîștigată la baccara*, introduce paranteza absurdă „balene autentice vor cînta la oboi", spre a rima cu THE VIOLETTE BOY. Mistificarea este, în multe cazuri, voită și plăcerea de a șoca inepuizabilă. Teribilismele abundă, dovedind permanenta propensiune spre ludic, depistabilă în cazul tuturor reprezentanților avangardei noastre „istorice".

V

Revista *Simbolul* era editată, în 1912, de doi poeți (Tristan Tzara, Ion Vinea) și un plastician (Marcel Iancu) ; se anticipa astfel strînsa apropiere între reformatorii literaturii și cei ai artelor plastice. Terenul era în oarecare măsură pregătit, Ștefan Petică exprimîndu-și, încă din anul 1900, încrederea în manifestarea concomitentă a spiritului timpului în toate artele. În 1910, Ovid Densusianu reliefase și el „solidaritatea" artelor particulare din fiecare epocă.

După război, Ion Vinea apelează la Marcel Iancu în editarea *Contimporanului*. În 1924, altă colaborare dintre un literat (Ilarie Voronca) și un plastician (Victor Brauner) duce la inventarea „pictopoeziei", în care Voronca (semnînd Alex. Cernat) vedea nici mai mult nici mai puțin decît „sinteza artei noi" *(1924)*. Cei doi creatori insistau asupra autonomizării depline a noii arte față de literatură și față de plastică : „Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie." (*75 H.P.*, octombrie 1924.)

Scanned with OKEN Scanner

În 1914, Ion Vinea publicase în *Facla* articolul *O nouă școală : Simultaneismul*. Comentînd principiile școlii, el atrăgea atenția asupra noutății fundamentale a cubismului : încercarea de a exprima mișcarea în mod simultan, iar nu succesiv, cum procedase arta veche. Prezentînd cu înțelegere „noua estetică simultaneistă" și „concepția simultană", scriitorul își manifesta reținerea față de „poemele simultaneiste", neignorînd însă posibilitatea ca teoria novatoare să rodească în viitor : „chiar dacă noua tehnică nu e încă perfectă, ea deschide cercetărilor literare un orizont nou și nebănuit." Adepți ai școlii nu s-au afirmat la noi, dar ideea simultaneismului plutea în aer : Ion Barbu concepuse opera de artă ca efort de integrare, Ilarie Voronca milita pentru „sintetism" și, împreună cu alții, pentru „integralism" și „pictopoezie". Ideea simultaneismului a generat ambiția prezentării sintetizatoare, iar felul în care a fost înțeleasă, în cultura noastră, posibilitatea cooperării creatoare între practicanții artelor diferite a dus la individualizarea avangardei noastre „istorice" în cadrul mai larg al avangardismului european.

Este știută atitudinea critică a insurgenților noștri față de curentele europene de avangardă. Această atitudine explică *eclectismul* mișcării românești, care nu poate fi redusă la un curent apărut în afara granițelor, chiar atunci cînd influența acestora s-a făcut simțită. La *Contimporanul*, principalele tendințe ale avangardei artistice europene au fost prezentate, revista jucînd rolul esențial în informarea cititorilor români asupra celor mai recente tentative reformatoare. Lipsa de exclusivism a revistei nu face imposibilă, totuși, opțiunea. Preferințele sînt vădite pentru tendințele ce cultivau *disciplinarea* creației : cubismul și constructivismul în primul rînd. În 1923, revista imprima articolul *Constructivismul (Pictura neocubistă)*, scris de germanul Hans Richter. Publicația încurajează eforturile în direcția construcției deliberate (în timp ce dadaiștii cultivaseră hazardul pur, iar suprarealiștii dicteul automatic) și pune mare preț pe ideea simultaneismului artelor, accentul căzînd pe literatură și artele plastice. Arta (neliterară) tutelară pentru simboliști — muzica — cedează locul (în ierarhia instituită de noii reformatori ai literaturii) artelor plastice.

Scanned with OKEN Scanner

Îmbrățișată cu entuziasm de cei mai activi avangardiști de la mijlocul deceniului al treilea, ideea manifestării simultane a spiritului epocii în toate artele particulare avea să ducă la intitularea *Integralului*: „Revistă de sinteză modernă". Ideea simultaneismului artelor este susținută în mod constant de publicațiile cele mai importante: *Contimporanul* (sînt organizate manifestări la care literatura se întîlnește cu plastica, muzica, dansul, teatrul), *Integral* și *Punct*. În ultima, Ilarie Voronca lansează termenul „sintetism": „Toate străduințele omului de azi și de totdeauna, toate realizările din orice făgaș, matematică, astronomie, medicină, chimie, inginerie, toate s-au cumulat fecund în arta aceasta al cărui nume îl vom striga în plin: SINTETISM" *(Glasuri,* 1925). Susținînd că, după primul război mondial, „arta nu se mai risipește fragmentar", Voronca scrie: „astăzi, realizările de *artă sintetică*, poezie, construcție, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZĂ."

Lucrurile stau mult mai bine în teorie decît în practica literară. Mihail Cosma teoretiza și el sintetismul: „De la spiritul unilateral și îngust al încercărilor separate, de la exploatarea, pe parcele, a sensibilității noastre, am ajuns la enorma sinteză contemporană: INTEGRALISM. Spirit constructiv cu nenumărate aplicații în toate domeniile. Sforțare integrală către desăvîrșirea sintetică a existenței." *(De la futurism la integralism.)* Sintetismul a fost cel mai drag vis al avangardei noastre „istorice". Un vis utopic, în fond, ceea ce s-a reușit în realitate fiind doar o foarte mare comunicare între arte, fără a se ajunge la alterarea artelor particulare; pictopoezia rămîne un frumos manifest.

Cu toate că avangardiștii vizau o apropiere organică a *tuturor* artelor (nefiind ocolite nici cele mai recente: Barbu Florian scria în 1925 un articol despre *Suprarealismul în cinematograf),* referirile la muzică, teatru, cinematograf, dans au fost sporadice. Singurele referiri constante la domeniul extraliterar priveau artele plastice. Publicațiile avangardiste acordă o atenție specială graficii, aceasta situîndu-se, în unele numere, peste nivelul valoric al textelor publicate. Alături de numele unor plasticieni din România (Constantin Brâncuși, Marcel

Scanned with OKEN Scanner

Iancu, Victor Brauner, Iser, Milița Pătrașcu, M. H. Maxy, Mattis Teutsch ș.a.), sînt reproduse desene aparținînd unor autori străini : Paul Klee, Juan Gris, Robert Delaunay, Piet Mondrian, Alexandre Archipenko, Fernand Léger, Hans Arp, Kurt Schwitters ș.a. [1] Literații nu ezită să publice și ei desene (Geo Bogza, M. Blecher, Sașa Pană, M.R. Paraschivescu, Tașcu Gheorghiu ș.a.). Exploatarea efectelor plastice este curentă, mergîndu-se pînă la fronda grafică. S-a insistat asupra faptului că la originea unor doctrine literare moderne s-au aflat experimentele întreprinse în domeniul artelor plastice [2] (idee susținută, peste decenii, și de Hugo Friedrich). Încă din 1912, ultimul număr din *Simbolul* semnala lucrarea despre cubism semnată de Metzinger și Gleizes. [3] Se știe, apoi, că „prima manifestare de răsunet a *Contimporanului* a fost în domeniul artelor plastice : marea expoziție internațională din decembrie 1924, la care au expus artiști din Belgia, Germania, Cehoslovacia, Suedia, Ungaria, Polonia și România“ [4] (printre participanți numărîndu-se și Brâncuși). Hugo Friedrich a arătat că toată literatura modernă a avut de cîștigat de pe urma analizării fenomenului plastic. [5] Și acesta este, în cazul iconoclaștilor, un simpton clar de modernism.

Încercînd să apropie arte autonome, avangardiștii au reliefat limitele literaturii și ale plasticii. Ideile despre evoluția plasticii au contribuit la cristalizarea unei noi înțelegeri a literaturii, fără a vorbi de influența propriu-zisă a primeia asupra celeilalte. Așa cum poezia nu poate concura muzica în efectele specifice acesteia, ea nu poate prelua descoperirile din domeniul artelor plastice. Dorită, sinteza artelor nu s-a produs ; căile parcurse înspre ea de avangardiști au condus însă la salutara „irigare“ a ideologiei literare cu sugestii provenite din căutările plasticienilor.

---

[1] Elena Zaharia, *Ion Vinea*, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 61.

[2] Emilian I. Constantinescu, *Studii literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 283.

[3] Elena Zaharia, *op. cit.*, p. 24.

[4] *Ibidem*, p. 59.

[5] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, trad. rom., București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 32, 89.

Scanned with OKEN Scanner

VI

Se cunoaşte strigătul din *Manifestul* lui Saşa Pană (1928) : „ùraaaa ùraaaaaa ùraaaaaaaa / arde maculatura bibliotecilor.“ Este strigătul lui Nero admirînd flăcările care mistuiau Roma ; strigăt simptomatic pentru întreaga mişcare interbelică de avangardă, la care se observă o pronunţată înclinaţie neroniană. Este normal, de altfel, s-o întîlnim la reprezentanţii unei atitudini iconoclaste. În *Manifestul futurismului* (1909) era glorificat „gestul distrugător al anarhiştilor“, promovîndu-se „o doborîtoare şi incendiară violenţă“ împotriva gustului academizant, din convingerea că „nici o operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă.“ Peste puţini ani, Tristan Tzara expunea, în numele dadaiştilor, motivele atitudinilor iconoclaste : „E de împlinit o mare lucrare negativă, destructivă. Să mături, să faci din nou curăţenie“ *(Manifestul Dada 1918)*. În acelaşi text, nu doar atitudinea („Nici un pic de milă. După masacru ne rămîne însă speranţa unei umanităţi purificate“) este neroniană, ci şi imaginaţia : „Noi sfîşiem ca un vînt rufăria norilor şi a rugăciunilor şi pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul, descompunerea“. Brutalitatea programatică şi teribilismul lexical caracterizează textele iconoclaştilor ; fronda este permanentă, desele referici la sex şi la alte tabùuri fiind manifestări predilecte.

Am expus atitudinea avangardiştilor faţă de modelele acreditate (atît de tranşantă, încît una din revistele dadaiste se intitula *Cannibale)*; deşi invocată, distrugerea „statuilor“ nu s-a produs. Scurgerea timpului a arătat cît de neîntemeiată era teama celor ce credeau că marile opere ale trecutului pot fi profanate ; nici o adevărată capodoperă nu a fost răsturnată de pe soclu, chiar dacă asupră-i s-a abătut grindina ironiilor, după cum mustăţile puse Giocondei n-au şterbit prestigiul portretului leonardesc. Persiflările contestatarilor au avut rolul acizilor care verifică autenticitatea metalelor preţioase.

Dincolo de acest nescontat rol de autentificare a rezistenţei în timp a operelor atacate, acţiunea de contestare avea şi rolul de a justifica ambiţia adamismului artistic. Într-un *Strigăt* imprimat în *Alge* (seria I, nr. 2/1930) găsim un pasaj grăitor în privinţa dublării vocaţiei

Scanned with OKEN Scanner

neroniene de o ambiție adamică : „Un torent care dărîmă. / Un torent care clădește. / [...] Veniți la noi și veți auzi adevărata goarnă a veacului.“ Iconoclaștii găseau atitudinea contestatară drept firească în vederea impunerii noului. „Gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuiesc neîncetat violentate. Opera de artă trăiește numai prin ignorarea tuturor regulilor cunoscute“ — scria Ilarie Voronca în 1925 *(Glasuri)*. Cu același prilej, își exprima convingerea că „opera de artă adevărată va avea mereu farmecul unei virginități reînnoite“ ; ideea era împărtășită de întreaga avangardă „istorică“, reprezentanții ei crezînd într-un destin adamic ce le-ar fi fost rezervat : „Preistoria nu interesează decît pe arheologi. Istoria ne poate ocupa și pe noi. Și pe noi. Dar perioada istorică începe de la noi ; din copilăria noastră. Mai precis : de la Marinetti.“ (Mihail Cosma, *De la futurism la integralism, 1925)*. În același an și în același stil, Ilarie Voronca spunea adio suprarealismului, decretînd : „integralismul începe stilul veacului XX“ *(Suprarealism și integralism)*.

Ambiția adamică fiind evidentă, idolii erau incomozi... Nu putem ignora însă faptul că, cel puțin parțial, atitudinile neroniene aveau și o motivare ludică. Unul din marile cîștiguri ale avangardei este înlăturarea definitivă a cătușelor care, secole de-a rîndul, cenzuraseră propensiunea spre ludic. Fronda iconoclaștilor a lăsat să se manifeste liber atitudini îndelung reprimate care, dezlănțuindu-se cu o forță vulcanică, au surprins.

Convingerea că lumea (istoria) începe cu ei au avut-o atît futuriștii (punctul 8 din *Manifestul* publicat în 1909 fiind concludent), cît și dadaiștii ; venind dintr-o nestăpînită ambiție adamică, această convingere l-a făcut pe Tristan Tzara să afirme că „a-ți impune propriul A.B.C. e un lucru foarte natural“ *(Manifestul Dada 1918)*. Fiecare mișcare de avangardă a încercat să impună un „alfabet“ insolit, vocația neroniană și ambiția ctitoriei aflîndu-se, de fiecare dată, într-o strînsă relație ; cea de-a doua a fost chiar mai puternică, ambiția prevalînd asupra vocației. Este cunoscută celebra frază a lui Gide : „Dada c'est le déluge, après quoi, tout recommence“ [1]. Acțiunea

[1] André Gide, *Dada*, în N.R.F., 79, VII, aprilie 1920, p. 478.

Scanned with OKEN Scanner

distructivă a iconoclaștilor era justificată tocmai de speranța redobîndirii unei virginități creatoare.

VII

Rîvnită, „virginitatea" terenului (redobîndită, iluzoriu, în urma nemiloaselor demolări) era necesară edificării viitoarelor realități artistice. Trebuie subliniat cu toată tăria faptul că avangarda noastră „istorică" nu s-a mulțumit să demoleze. Iconoclaștii s-au vrut și constructori. Numai spectaculozitatea ieșită din comun a manifestărilor neroniene a pus în umbră eforturile lor constructive.

Iconoclastia descinzînd din dadaism duce literatura spre ceea ce (la început din neînțelegătoare rațiuni de „salubritate" literară) s-a numit „anarhism poetic". Trecerea timpului a dovedit că „anarhismul" se justifica polemic. Dar arta, spre a dăinui, pretinde un efort de organizare. Reprezentanții cei mai importanți ai avangardei „istorice" românești au știut aceasta și încă din deceniul al treilea s-a căutat în mod insistent un principiu ordonator (așa cum reacțiile nucleare se cer supravegheate). Înainte de a ajunge la constructivism, Ion Vinea susținuse — în 1914 — că nu pot fi anulate din principiu constrîngerile formale ; în recenzia volumului de *Sonete* al lui V. Demetrius, el accepta utilitatea formelor fixe de poezie și „potrivirea lor cu anumite sensibilități și talente." În acel articol de tinerețe, se arăta împotriva regulilor (enunțate de alții și urmate placid de poeți), dar pentru *autoconstrîngeri*. Căutîndu-le, poetul a ocolit, după război, soluțiile vetuste (rima, ritmul ș.c.l.) ; a ajuns — dat fiind că receptivitatea sa era pregătită pentru aceasta — la constructivism, definit ulterior de Ilarie Voronca drept „armonie abstractă cu legi fixe" *(Arhitectura,* 1925). La *Contimporanul* (și, ulterior, la *Punct* și la *Integral)* sînt vizibile preocupările în vederea disciplinării creației, ceea ce-i deosebește fundamental pe avangardiștii români de dadaiști și suprarealiști.

În *Contimporanul* au fost prezente ecourile *tuturor* curentelor care au revoluționat arta primului sfert al secolului : cubism, abstracționism, dadaism, futurism, expresionism.[1] Opțiunea pentru constructivism a fost explicată, just, prin atracția exercitată asupra lui Ion Vinea

[1] Elena Zaharia, *op. cit.*, p 61

Scanned with OKEN Scanner

de „ideea lucidității creatoare, a suveranității artistului în fața naturii.“ [1]

Opțiunea lui Vinea a avut ecou asupra întregii avangarde „istorice“ autohtone. Într-un articol despre arta abstractă, Vinea o definea drept „vis lucid, elan constructiv al minții omului care descompune și realcătuiește după legi înnăscute, natura“ *(Promisiuni,* 1924). Cu același prilej este enunțat „adevărul elementar al artei fără anecdotă, cucerirea esențială a secolului care-și fixează astfel un propriu stil.“ Și în *Manifestul activist către tinerime* anunța „moartea“ anecdotei (care „să rămînă obiectul reporterilor iscusiți“) în literatură și în plastică („Vrem artele plastice libere de sentimentalism; de literatură și anecdotă, expresie a formelor și a culorilor pure în raport cu ele însele“). Tot acolo se tindea spre „arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.)“, pregătind terenul pentru *integralism,* expresia românească, particularizatoare, a constructivismului.

La *Integral* era vizată *construcția* obiectivă, de tip clasic, Ilarie Voronca însuși folosind aceste cuvinte: „Limbă nouă, senzație crudă, construcție clasică obiectivă (impusă de o ordine și constrîngere proprii) poezia actuală umflă coaja solului, circulă prin nervura frunzelor, țîșnește apă minerală“ *(Cicatrizări. Poezia nouă.)* Mihail Cosma insista și el asupra faptului că la originea integralismului stă un „spirit constructiv cu nenumărate aplicații în toate domeniile“ *(De la futurism la integralism).*

Prin accentul pus pe ideea disciplinării creației, mișcarea constructivă și cea integralistă realizează o neașteptată apropiere de direcția baudelaireiană, cu toate că cele două mișcări românești se înscriu în direcția whitmaniană. La o cercetare atentă, avangarda noastră „istorică“ se dovedește un fenomen artistic de mare complexitate, cu urmări fecunde în dezvoltarea ulterioară a poeziei românești.

Ambiția adamică și eforturile constructive vizau apariția unei arte cu totul noi. Trebuie subliniat că nu doar noutatea acestei arte era dorită, ci și depășirea stadiului experimental — inerent în procesul revoluționării mij-

[1] *Ibidem,* p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

loacelor artistice — întru atingerea mult rîvnitului clasicism modern. În primul număr al revistei *Integral,* Ilarie Voronca asocia ordinea „constructivă", „integrală", cu aceea clasică : „După expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv. Nu dezordinea bolnavă romantică suprarealistă, ci *ordinea sinteză, ordinea esență, constructivă, clasică, integrală" (s.a.) (Suprarealism și integralism).*

În același an și în aceeași revistă, Mihail Cosma își încheia un articol *(De la futurism la integralism)* afirmînd în numele întregului grup de colaboratori ai revistei : „Cu pași giganți și siguri, ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism." Simptomul cel mai încurajator îi părea trecerea de la fragmentarism la sinteză : „De la spiritul unilateral și îngust al încercărilor separate, de la exploatarea, pe parcele, a sensibilității noastre, am ajuns la enorma sinteză contemporană : INTEGRALISM." Curentul este definit în același pasaj drept „sforțarea integrală către desăvîrșirea sintetică a existenței."

Iconoclaștii așteptau — pregătind ! — clasicismul viitor. Și nu-i surprinzător că unul dintre ei (Geo Bogza) punea încă din 1931 problema raportului dintre modernitate și tradiție : „Ne așezăm astfel ca o za în plus la capul unui lanț foarte lung. Sîntem moderniști numai întrucît ne menținem într-o permanentă agitație, numaĭ întrucît nu presupunem nici o anchiloză. Dar avem o tradiție de mii de ani." *(Exasperarea creatoare.)* Fiind rostite de un contestatar notoriu, atari cuvinte capătă o semnificație aparte. În momentul în care se acceptă, cu luciditate, că avangarda „istorică" a constituit un episod în dezvoltarea milenară a artei, forța de șoc a iconoclastiei începuse să scadă. De la ispita clasicismului s-a ajuns la clasicizarea atitudinii antiacademizante (cînd devine modă, violentarea publicului poate fi considerată procedeu artistic de factură clasicizantă).

Ceea ce visau iconoclaștii era un clasicism antiacademizant. Termenul însuși de *clasicism* era înțeles restrictiv, acceptîndu-se, dintre sensurile lui, ordinea, iar nu schematismul, soliditatea, dar nu rigiditatea, construcția obiectivă, însă impregnată de viață. Chiar dacă iconoclaștii n-ar fi fost conștienți de asta (dar, oare, n-au fost ?), clasice în sensul visat de ei erau poeme atunci scrise de Ion Barbu (unele publicate în *Contimporanul !),* Lucian

Scanned with OKEN Scanner

Blaga și Tudor Arghezi. Pentru reprezentanții autentici ai mișcării de avangardă (în care ar fi abuziv să-i încadrăm pe cei trei mari poeți citați, cu toate că au fost prețuiți sau au colaborat la revistele avangardiste), „clasicismul de mîine" a rămas doar un vis frumos. Dar, prin faptul că au tins spre un tip insolit de clasicism, ei au probat o dată în plus originalitatea avangardei noastre „istorice" și au individualizat-o în cadrul celei europene.

Scanned with OKEN Scanner

MODERNISMUL MODERAT

I. SENINĂTATEA CREATOARE. II. „REZISTENȚA" PRACTICII ARTISTICE ÎN FAȚA DOCTRINEI ESTETICE. III. „ACȚIUNEA DE ARMONIZARE". IV. POEZIA ȘI UMBRA EI. V. EXPRESIA MODERNĂ A TRADIȚIONALISMULUI. VI. DIVERSITATEA MODALITĂȚILOR POETICE.

„Poezia e contrarul stării permanente de revoluție [...]. E o lirică dezordine rezolvată în liniște."

Ion Barbu [1]

I

Clasicismul antiacademizant a fost ilustrat de reprezentanții modernismului moderat („conciliant", asimilator, constructiv); afirmația că aceasta este forma cea mai bogată în exponenți de marcă ne obligă să-i acordăm o atenție specială. Nu doar prezentul capitol îi este dedicat, ci și întreaga *Carte a șasea*.

În planul strict al creației, atitudinea reprezentanților modernismului moderat a fost, de multe ori, la fel de radicală ca și a reprezentanților celui doctrinar; nu curajul le-a lipsit „moderaților", ci manifestările neroniene, iconoclaste. Și chiar dacă acestea au apărut, uneori, în articolele scrise de unii dintre autorii la care mă refer aici (ar fi suficient să-l amintim pe Ion Barbu cu

[1] Interviul luat poetului de Paul B. Marian, în 1929 (Ion Barbu, *Pagini de proză*, ediție de Dinu Pillat, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 52).

Poezia leneşe), ele nu le caracterizează *lirica.* Operele lor au acreditat schimbări radicale (pe care iconoclaştii nu reuşiseră să le impună) tocmai pentru că motivările revoluţionare nu le-au alterat seninătatea. Modernismul moderat are liniştea rîului ajuns în cîmpie, cu toată energia acumulată în înfruntarea cu stîncile munţilor. În timp ce contestatarii din avangarda „istorică" au săvîrşit o revoluţie a artei, modernismul moderat a obiectivat descoperirile viabile ale iconoclaştilor. Mai subtili decît aceştia din urmă, ei s-au dovedit şi mai durabili esteticeşte, fără a renunţa la dinamizarea climatului artistic. Iconoclaştii au încercat să scoată literatura din impasul în care o adusese Urmuz ; preţuindu-le eforturile, trebuie subliniat faptul că reuşita aparţine reprezentanţilor modernismului moderat.

Deosebirea între cele două forme de manifestare a modernităţii literare constă, în principal, în atitudinea faţă de existentul cultural. Ilustrativă — ca termen de comparaţie cu iconoclastia analizată anterior — este poezia lui Benjamin Fundoianu, ale cărui *Privelişti* inaugurează, în literatura română, „postmodernismul", în accepţiunea de categorie spirituală sau de *Kunstwollen* pe care i-a dat-o Umberto Eco. [1] Criticul italian arăta că, în timp ce „avangarda distruge trecutul, îl desfigurează" [2], postmodernismul „a digerat modernismul, dar nu-l duce în spinare". [3] Avangarda „istorică" neagă moştenirea culturală, postmodernismul o integrează. „Răspunsul postmodernului dat modernului consistă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat : cu ironie, fără candoare." [4] Fundoianu iese din impasul pe care-l semnalasem în capitolul despre Urmuz, „revizitînd" cu detaşare trecutul cel mai apropiat (Bacovia), dar şi poezia care plăcuse părinţilor (Alecsandri).

Manifestările ce pot fi integrate categoriei „postmodernismului" vor coexista, multă vreme, cu acelea moder-

---

[1] Umberto Eco, *Marginalii şi glosse la „Numele rozei"*, în româneşte de Mara Paşca Chiriţescu, în *Secolul 20*, nr. 8-9-10/1983, p. 102.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem* (ne vine în minte, spontan, ideea urmuziană a „nedigerării" trecutului, eliminat sub formă de... vomă).

[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

risme. Pentru a se ajunge la ele, a fost nevoie nu doar de inițiativa unui artist (sau a unui grup limitat), ci de evoluția înțelegerii poeziei înseși. Și a fost nevoie, vom vedea, de asimilarea experienței simboliste, care s-a dovedit mai fecundă chiar decît aceea a iconoclaștilor.

După primul război mondial, modernismul poetic implică o reacție la simbolism. Căile detașării sînt mai multe : aparenta revenire la tradiție, falsul parnasianism, imagismul ș.a. Între aceste căi, cea mai frecventă (și mai „neagresivă", ceea ce a făcut să fie preferată de numeroși reprezentanți ai modernismului moderat) a fost imagismul. Nu numai Ion Vinea și B. Fundoianu au excelat în această privință, ci și mulți dintre ceilalți autori analizați aici.

În volumul IX din *Critice*, E. Lovinescu atrăgea atenția asupra indiscutabilei valori pe care imaginea a jucat-o și în poezia simbolistă.[1] De ce vedem, atunci, în imagism o modalitate de detașare de simbolism ? Pentru că imagismul (în accepțiunea dată de Lovinescu) s-a creat „pe desçompunerea simbolismului."[2] Imaginea încetează a mai fi funcțională, ajungînd un obiect în sine[3] ; altfel spus, „dintr-un instrument ea a devenit un scop"[4]

Simboliștii impuseseră sugestia — mijloc prin care semnificatul poeziei încetează a mai fi explicit, transformîndu-se într-o sumă de latențe ; denotația prea precisă este evitată, efortul poetului mergînd în direcția înmulțirii conotațiilor posibile. Păstrînd aceeași atitudine față de semnificat, imagiștii introduc un semnificant înșelător (ceea ce va face ca Fundoianu, de exemplu, să treacă drept tradiționalist). Amendat implicit pentru subiectivism pronunțat, simbolismul lasă adesea locul imagismului, manieră adecvată tendinței (dominante în perioada interbelică) de evitare a confesiunii directe.

Trebuie precizat că, în literatura noastră interbelică, imagismul nu este un curent literar constituit precum simbolismul, ci doar o tendință întîlnită la autori foarte diferiți între ei. El presupune mascarea subiectivității

---

[1] E. Lovinescu, *Critice*, Ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, colecția „Biblioteca pentru toți", 1979, vol. II, p. 266.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

celui ce instituie o realitate formală ; de aceea reprezentanții sînt mai aproape de celebrele „objets trouvés“ ale lui Marcel Duchamp decît de Alecsandri. Atitudinea față de percepția vizuală este ambiguă, *Priveliștile* lui Fundoianu, de pildă, instituind realități, nu reproducîndu-le.

Modernismul moderat este o realitate neomogenă, ai cărei reprezentanți sînt prezențe poetice individualizate și, adesea, foarte diferite ca factură. La granița între modernismul programatic și cel moderat s-a situat Ion Vinea. Prin lirica sa, este un reprezentant important, dar *atipic* al modernismului moderat. Prezențe tipice au fost E. Lovinescu (în planul îndrumării și în cel al interpretării procesului de creație literară) și Benjamin Fundoianu (în practica poetică).

Se știe că echivalarea poeziei cu lirica generase o acțiune delirizantă ai cărei promotori fuseseră, în literatura noastră, Urmuz și Tristan Tzara ; reprezentanții modernismului moderat neagă, implicit, această acțiune, readucînd poezia în zodia liricului.

II

Ion Vinea reeditează, într-un fel, cazul lui Alexandru Macedonski, la care era evidentă discrepanța între ambiția de a inova și realizările-i în această privință. Ca doctrinar, Ion Vinea a fost unul dintre cei mai îndrăzneți reformatori ai literaturii ; cu toate acestea, lirica sa este mult mai puțin „curajoasă“ decît aceea scrisă, în deceniile doi și trei, de Tristan Tzara sau de Ilarie Voronca. Se poate vorbi în cazul lui Ion Vinea de o adevărată „rezistență“ a practicii artistice în fața doctrinei estetice. Și iată cum unul dintre promotorii modernismului programatic aparține, ca poet, modernismului moderat ! Nu este singura ciudățenie oferită de reformatorii poeziei românești din preajma primului război mondial și din perioada imediat următoare.

Ca și Fundoianu, Ion Vinea începe printr-o foarte docilă „ucenicie“ simbolistă. Iată versuri publicate de el în *Simbolul* : „Spre soarele pe moarte fantastici albatrozi / desfac aripi candide și-n zbor plutesc alene / pe-ntinderea ce cheamă cu glasuri de sirene / corabia ispitită cu palizii-i matrozi“. *(Mare)* Și, în ciuda faptului că în articole se arată la curent cu cele mai îndrăznețe

manifestări înnoitoare, într-unul din poemele de evocare istorică *(Ion-Vodă cel Cumplit)*, scris în 1915, este mai aproape de clasicizantul Mateiu Caragiale decît de reformatorul Tristan Tzara : „Pe voievodul nostru, răpus, l-au prins vrăjmașii / și judecîndu-l după legea lor / ucisu-l-au drept hoț și trădător ; / și-n foc l-au ars, iar scrumul l-au spulberat cu pașii". La mateinele *Pajere* poate fi raportat (fără să fie vorba de o influență directă) și poemul *Golia* — scris în 1915 —, cu versuri frumoase („Pe căi de scrum străbat grădini de iască, / din crengi se-alege-un ison de prohod. / Aramă-n cer aprinde-a lunii mască / și-mi simt pe buze-un rînjet de irod."), primul dintre cele citate fiind excepțional.

Tînărul poet se supunea cu destulă docilitate modelelor vremii și unor foarte vechi convenții prozodice, neocolind forma fixă a sonetului. Nu este un revoluționar al prozodiei ; ba chiar e de mirare cuminţenia-i, știut fiind că versul alb se impusese încă înaintea debutului lui I. Iovanaki.

Dintre modelele epocii, acțiunea cea mai importantă asupra sa o au, fără îndoială, cele simboliste. „Ucenicia" simbolistă a lui Vinea durează mai mult și este mai bogată în realizări decît cea a lui Tristan Tzara. În primul număr al *Simbolului*, I. Iovanaki publica sonetul *Cetatea moartă*, subintitulîndu-l : *După Albert Samain*. Același subtitlu îl întîlneam în 1913 la *Odihna-n Egipt* ; tot atunci publica și o prelucrare după Henri de Régnier : *Spre trecut*. Dacă amintim și articolul din 1915 *(Albert Samain)* va fi mai evident faptul că asupra tînărului scriitor au avut o acțiune modelatoare tocmai aceia dintre simboliști care au fost înclinați spre literatura de factură neoclasică.

Debutînd în epoca de radicalizare a atitudinii reformatoare, nu se putea cantona prea mult în simbolism ; la el, detașarea de curentul care i-a marcat începuturile se produce prin ironie. Vinea adoptă „strategia" retorică a poeziei simboliste, schimbînd însă spiritul liricii : „Gară luminată și pustie, / trenurile pleacă pe vecie, / ieși dintr-un sertar, melancolie, / cu panglici, cu bucle și hîrtie, / că paiața-i fără de scufie" *(Doleanțe*, 1915).

Există un poem *(Chemare*, datat 1914 și dedicat lui Marcel Iancu) ce poate fi interpretat drept intuire a revoluției ce urma să se producă : „Din lanț de orizonturi

Scanned with OKEN Scanner

robita mare sună. / Hai, poate să ne smulgem letargicului chei / și biruind întinsul în nopțile de lună / s-atingem țărmuri nouă asemeni unor zei". Tentația de a se smulge din orizontul epocii este, din perspectiva a ceea ce a urmat (îndeosebi în vremea editării *Contimporanului*), foarte grăitoare. Artistul vorbea de „taine pe măsura ispitelor avide", încheindu-și astfel poemul : „Și vînt prielnic suflă prin plete de năieri. / La larg ! Spre amăgirea de castre și Didone / purtată-n gînd în ciuda tocmelii monotone, / Să spintecăm talazul legendelor de ieri". O asemenea legendă era, în 1914, revoluția simbolistă. Tot din 1914 datează poemul *Amintirile false*, unde detașarea este perceptibilă în sintagme („trezitul parfum de altădată", „minciuna romanțelor uitate") și într-un vers întreg : „Ironică pe soclu-i stă veșnica statuie."

Încă din tinerețe, Vinea percepe limitele simbolismului și pentru că asupra lui influența curentului n-a fost niciînd exclusivă. Un puternic rol modelator asupră-i a avut Alexandru Macedonski, ale cărui ecouri se văd încă din 1912 *(Mare, Voluptas)*. În 1913, artistul publica superbul poem *Tuzla*, unde influența macedonskiană este deplin asimilată : „Val pal, stîncile arse, / albastrul sat într-un inel de var. / Femeile țărmului au obraz de mărgean / și se vînd pe stras și suliman. // Vreau să rămîn aici la Tuzla / lîngă valsurile moarte-n casa albă / cînd pleacă școlarii rahitici / și-n plaje sîngeră macul sălbatic / cheag tușit în amiaza fragedă. // Seara bate semne din far / peste goarnele vagi de apă / cînd se întorc pescarii cu stele pe mîini / și trec vapoarele și planetele."

Cîțiva ani mai tîrziu, Vinea reactualizează cu bune rezultate tehnica macedonskiană din *Hinov* (cea din versiunea publicată în 1880), în poemul *Aetius* : „Erou suprem în prag de soare-apune, / pe ultime trofee strunind un crunt destin, / ecvestră viziune / la-a vremilor răscruce / și-ntors din epopee prin lumile-n declin / aprig și dur profil de belliduce, / Aetius, / palidul imn ce cuvinte / gloriei tale să-nchine / cînd numele tău e tăiș / de clare silabe latine ?" Să amintim faptul că Macedonski însuși revenea, în 1916, asupra propriei revoluții din *Hinov*, revendicîndu-se de la literatura antică. Semn că tradiția continua să fascineze și în mediile reformatoare...

Scanned with OKEN Scanner

Influența macedonskiană se simte și în alte texte inspirate din domeniul antichității clasice, reprezentativ fiind poemul *Demostene (Portret antic)*, scris în 1915. Nu este vorba de epigonism, Ion Vinea individualizîndu-și vocea lirică (și) în direcția deschisă, la noi, de Macedonski. Grăitor este un text din 1923 *(Casa din Mangalia)* conținînd aceste memorabile versuri : „Din somnul de praf al storurilor / ferestrele sorb lacrima / neplînsă a secetei."

Mai puțin profundă decît a lui Macedonski, dar la fel de importantă în procesul detașării de simbolism a fost influența lui Tudor Arghezi. Un poem din 1915 *(Panteli-mon 2)* ar fi rămas, din cauza cumințeniei desăvîrșite, neluat în seamă dacă n-am fi fost atrași de o rimă arghezian în mijlocul strofei : „Sub ce obscure auspicii / iau calea mutelor răscruci / să prind printre străjeri de tuci / alaiul albelor ospicii ?" Înrudirea cu (nu neapărat directa influență a lui) Arghezi este vizibilă și în *Glosar* : „Port masca celui care-am fost, / îi știu și vorba pe de rost, / prin ochii lui mă uit la lume, / și mai purtăm și-același nume. / E prea destul ca să-mi îngîn / că totul trece, eu rămîn. // Tăișul, roata, focul și frînghia, / istețul om le-a născocit pe rînd, / le-a pritocit în capul său plăpînd, / și minunat de tot ce-i dă prin gînd / își cere ca răsplată veșnicia." *(23, 24.)*

Versurile de tinerețe ale lui Vinea evidențiază latura „clasică" a artistului, pe care nu o detectam la un Tristan Tzara, bunăoară. De aici — impresia de cumințenie a poemelor lui Vinea, dar și pregnanța imaginilor : „Inima plînsă bate. A plîns și a crescut / ca un burete putred uitat afară-n ploaie. / Prin negurile rupte, pe șesul ce se-nmoaie, / sub lînced soare trece o turmă la păscut." *(Bocet)*. Și chiar într-un emfatic *Sonet* din 1912 („solie las / răzbind prin vremuri în eternitate"), trezind astăzi zîmbete justificate, găsim un pasaj de factura poemelor lui Radu Stanca : „retras / în sinea mea și-n gînd ca-ntr-o cetate."

Tînărul poet îl premerge spectaculos pe Lucian Blaga, atît în metaforizare („Praful, polenul lumilor, / praful, urma timpurilor, / învăluie lucrurile / ca somnul."), cît și în senzația de percepere a imperceptibilului : „Auzi / sub streașina zilei / cum se-nnoiește pretutindeni praful" *(Praf)*. Deja citatul poem *Chemare* (scris, ca și *Praf*,

Scanned with OKEN Scanner

în 1914) anticipă factura întîielor versuri publicate de Ion Barbu.

Lirica de tinerețe a lui Ion Vinea se prezintă ca o sumă de disponibilități din cele mai diverse și numai „risipirea" în prea multe domenii l-a împiedicat pe autor să devină cel mai mare poet al generației sale. Versurile-i antologice sînt numeroase, scriitorul excelînd în stabilirea de raporturi nebănuite : „Apoi luna, — lacăt pe tăcerea zării / între cer și cîmpuri farmec închegat..." *(Erinnerung)*. La fel de modern este poemul *Pauză*, scris în 1915.

Într-un alt text din 1915 *(Pantelimon)*, vizionarismul din strofa inaugurală este de sorginte expresionistă : „Ocol zidit, plîns de foi și ferestre, / bivoli fumegă prin smîrcuri. / Arborii cu gheare de cărbune / sfîșiau un cer care fugea." Ceva din „recuzita" poeziei simboliste a rămas și aici (corbii, parcul, bolnavii, glasul clopotului), „decorurile" adăpostind însă o sensibilitate de expresionist : „Atunci un vuiet a schingiuit crengile, a spulberat foile / și s-a depărtat parcul cu bivolii negri."

În mai sus amintitul *Glosar*, vizionarismul din secvența 26 („În parcul în care se leagănă vîntul / aleargă și iarba de rupe pămîntul. / Păunii răscrucilor iau chipul fîntînilor / și iepuri se joacă prin casa stăpînilor. / La crucea strîmbată pe-un somn de mireasă / se piaptănă-n voie o salcie pletoasă. / Și fără pereche, dar nici că le pasă, / trec albi armăsari în ciorapi de mătasă.") iese încă mai mult în evidență grație contrastului deliberat cu terestritatea secvenței precedente : „Ce om de treabă medicul de plasă / cu tașca lui călcînd din casă-n casă, / și-ntr-un docar, pe vreme rea sau bună, / din sat în sat, de două ori pe lună. / Cum se oprea la fiece fîntînă / să bea din jgheaburi iapa lui bătrînă. / Aseară iapa mi l-a-ntors la vatră / și-a nechezat prelung oprită-n poartă. / Dar doctorul a-ncremenit pe capră. / Bat clopotele și toți cîinii latră." Dar chiar și în această secvență apare, în final, Moartea, conferind gravitatea pe care întîiele stihuri nu ne-ar fi făcut s-o bănuim.

Forța vizionară a artistului va izbucni ulterior, cu sporite puteri, în *Cîinele pămîntului*, căruia îi sînt atribute calități miraculoase : „El deslușește și dezleagă agoniile / treptat pînă la somnul din urmă / și singur

Scanned with OKEN Scanner

știe șoaptele adîncului / spre cari își scurmă vizuinile. / Urletul lui măsoară veșnicia / cu întreg urîtul așteptărilor...“ Eresul folcloric este prelucrat în sensul în care, în perioada interbelică, o făcea și Blaga, „cîinele pămîntului“ devenind o prezență fascinantă și înspăimîntătoare în același timp, pururi prezent dar niciodată văzut: „Astfel de față și nevăzut pretutindenea, / ecou din loc în tot locul trezit, / pîndă sub pas, pîndă sub gînd, prohod de uitare adîncă, / în lung și în lat cutreieră vremurile, / lepăie aștrii tuturor fîntînilor / și tălmăcindu-ne gemetele și blestemele / de cari sînt pline genunele, / plînge-ndelung lîngă morții mormintelor“ [1].

„Pîndind“ din locurile cele mai tainice, din ascunzătorile de nepătruns ale subpămîntului, „cîinele“ din poem ne trimite gîndul la textul care a dat titlul volumului din 1964: *Ora fîntînilor*. Urletul „cîinelui pămîntului“ se deslușește la „ora lăuntrului, ora duhurilor, ora lumilor celorlalte“, cînd pot fi adulmecate stafiile, pot fi citite visele și judecate rugăciunile. Este, cum ar fi spus Alexandrescu, „ceasul nălucirei“, complementar celui al revelației, din *Ora fîntînilor*: „Oră de liniști stelare, / clar semn de lumi fără nume, / largul în ambru și-n jar e, / Thalassa-n ritmuri apune. // Vocile sfînt de curate, / frunțile pure și ochii, / cugetul gol și curat e, / clopote cînd legănate / trec în nunteștile rochii.“ Versurile surprind aici clipa trecătoare a beatitudinii, cînd sufletul se „curățește“ de dorințl și de patimi, iar cugetul se „golește“ de gînduri „netălmăcite și sumbre“. Scriitorul care a agitat atît de profund apele climatului nostru literar din deceniile doi și trei a fost ispitit de atingerea momentului privilegiat al seninătății, de „ora fîntînilor“. Astfel se explică faptul că unul din promotorii activi ai modernismului programatic a vizat echilibrul mai mult decît ruptura cu tradiția. Constatarea a fost, de altfel, făcută și autorul primului studiu amplu

[1] Tot din folclor au fost preluate motivele dezvoltate în poemele *Pasărea măiastră* și *Steaua morților*. De o factură aparte este *Echolalie*, unde raportarea la folclor (prin structura prozodică și inserția unui vers precum: „mult zice cu foc“) este ostentativă.

Scanned with OKEN Scanner

dedicat avangardismului românesc sugera aceasta încă din titlul capitolului despre editorul *Contimporanului* [1].

În nota „liniștilor stelare" din *Ora fîntînilor* este scris și poemul *Sighișoara*. Tăcerea este tulburată numai de sunetul vechilor lespezi și de dangătul aramei care „urnește fiorul clipelor". Decorul e static; nu și imaginile, însă. Turnul secular al burgului nu este, aici, o prezență inertă, ci o „ivire" („cu luna pe culme se împlîntă"), investită deci, dacă nu cu o „viață", cel puțin cu surprinzătoarea capacitate a mișcării. Și, spre a potența ideea de mișcare, cu totul neașteptată într-o priveliște de zid și piatră, artistul introduce, cam la jumătatea poemului, acest vers: „Crengile resfiră beznele". Versul final asociază, prin inserția unui celebru pasaj liturgic, dangătul orologiului cu mîntuirea: „Simte fiorul clipelor pe care / orologiul de aramă le urnește, // Ascultă dangătul: ca o planetă / de gîndul nostru se atinge / și-n anonima boltă se sleiește / deasupra noastră mult, / sau sub pasul nostru plăpînd / cu moartea pre moarte călcînd". Total „cuminții" acum (versurile sînt scrise în 1931), poetul atinge note grave, găsindu-și „timbrul" care l-a impus definitiv în lirica românească.

Cîștigînd netăgăduit în gravitate, poezia pierde în spectaculozitate exterioară. Într-un poem din 1913, imagistica era mai pronunțat novatoare, avînd înrudiri cu aceea a expresioniștilor germani: „Înserare în orașul dintre munți: / liniștea se taie-n plopi și-n vilele ascuțite, — / sîngele pe țigle se cojește" *(Din umbră)*. Așteptată, „ora / trebuie să se arate undeva, după un coș". Scris în același an cu antologicul poem *Tuzla*, textul (cuprinzînd și superba imagine a unui „cuib încins cu umbră") denotă clar că, la numai 18 ani, Ion Vinea era deja un poet format.

Îndrăznelile sînt mai mari în poemul în proză *Un căscat în amurg*, publicat în 1915. Pădurea este „nervoasă ca o herghelie", inspirînd imagini lascive („femeie goală între perne moi"). Atmosfera din partea a doua a poemului („depărtarea muge", turmele sînt „plictisite" și liniștea înserării este tulburată de vorbe murdare) o vom reîntîlni în *Priveliști*-le lui Fundoianu. În 1915, însă,

[1] Ion Pop, *Un avangardist moderat: Ion Vinea*, în *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 160—171.

Scanned with OKEN Scanner

el era de mare noutate, contrastînd flagrant (ceea ce scriitorul a și vrut) cu tonul acreditat al pastoralei. Se vede încă de pe acum aversiunea lui Ion Vinea față de clișee, oricare ar fi proveniența lor. De aceea, nu le va nega doar pe acelea tradiționale, ci și pe unele impuse de contestatarii de ultimă oră ; grăitor în acest sens este textul *Vorbe goale*, publicat în 1925.

Vinea ridiculaza aici revoluționarea lexicului, dorind-o pe cea a sensibilității : „Metro, metronom, mecanic, constructiv : nickel, / express, radium, telefon, T.F.F., cablu, / ascensor, termometru, bitum, calcul / integral, / vermouth, vitessă, passaport, / radiator, arc voltaic, pneumatic, motor, / alcool, turbină, etc. / — l'opinion courante est que rien qu'en / employant un vocabulaire de contre / maître d'usine, en guise de paroles en / liberté, on devient pour cela, poète / moderne... / C'est une révolution de lexique / C'est une conception de garçon-coiffeur autodidacte. / À quand la révolution de la sensibilité, la vraie ?“ Titlul însuși este o „denunțare“ a acelei „conception“, după cum pură ironie se dovedește aglutinarea de neologisme (primele două atrag din rațiuni pur fonetice, altele șochează prin teribilismul grafiei : vitessă, passaport) în partea românească a textului, inteligibilă pentru orice vorbitor de limba franceză. În plus, prezența acelui *etc.* sugerează că un atare „poem“ ar putea prolifera la infinit. „Lecția“ dată de Vinea naivilor ce credeau că atît de simplu poți deveni „poet“ (și încă „modern“ !) era, pe cît de spirituală, pe atît de necesară. Autorul avea dreptate să respingă inflația de produse mimetice, aparent novatoare.

În lirica lui Ion Vinea întîlnim ecouri ale dadaismului, nu și manifestări ale acestuia. În 1926, artistul publica, în *Contimporanul*, un poem intitulat *Subiect* (ulterior titlul a fost schimbat în : *Dicteu*), datat 1916 și subintitulat : *Încercare de a ghici un poem*. Ar fi hazardat să vorbim aici despre dadaism sau despre utilizarea procedeului recomandat de suprarealiști (dicteul automat). În contextul epocii, poemul nu e prin nimic revoluționar, dovedind doar că o nouă legendă se impusese după zgomotoasa lansare a dadaismului, la Zürich. În 1923, îl citase pe Tristan Tzara într-un poem *(Dintr-o vară)* a cărui factură nu amintea prin nimic „insurecția“ artistică din cabaretul Voltaire. Lipsesc ex-

Scanned with OKEN Scanner

cesele iconoclaste, dar fantezia se manifestă în versuri memorabile : „bufnițele vechi scăpară beznele din gheare“ și „cerbii cu botu-n lac beau stelele.“

Cu toate că, un singur an mai tîrziu, Vinea imprima în revista *Punct* un text în franceză *(Puncte)* încheiat cu un vers de certă factură avangardistă („Art poétique : imposer au prochaîn son délire“), trebuie să observăm că este vorba de o formulă programatică mai mult decît de poezie lirică. Manifestat teoretic în forme adesea violente, modernismul său programatic nu a dus, în lirică, la simplă poezie experimentală. De aceea, poemele lui au o valoare mult superioară sub raport estetic celor scrise de Tristan Tzara în românește. Vinea se dovedește mult mai revoluționar în teoretizarea actului artistic decît în practica poetică.

Tangențe cu practica poeților din avangarda „istorică“ există, fără a fi definitorii pentru lirica lui Ion Vinea. Semnalez parodierea anunțurilor de la mica publicitate, referitoare la... ciinii pierduți, într-un poem despre iubită : „Iubita de altădată răspunde la numele de Margareta, / ochii ei trădează visuri palustre, / chipul ca ora ceaiului, părul / așijderi — pare mai înaltă decît e, / semne particulare nu are, / găsitorii se vor adresa la ziar / unde vor primi o bună recompensă“ *(St. Martin)*. Altădată, ostentația inspirației (băcănia „la Ciobanu“) și a comparațiilor („nucile de cocos / cumplit testiculare / în care hohotele negrilor se mai aud“) îl apropie de iconoclaști ; și titlul este, de altfel, în spiritul lor : *Reclamă*. Lirica lui Ion Vinea nu a evoluat, totuși, pe aceste coordonate ; ea a beneficiat de „dinamitarea“ tradiției de către contestatari, fără a fi ea însăși o expresie a iconoclastiei artistice. Teritoriul în care interferențele liricii lui Vinea cu poezia iconoclaștilor sînt maxime este ludicul. Luarea în răspăr a celei mai înrădăcinate tradiții este făcută cu umor (cam negru) în *Adam*. Ilustrul personaj biblic nu-și amintește, aici, de paradis și de îngeri, negînd că ar fi avut vreodată a face cu „moșneagul cel neînduplecat“. El este un vagabond „gata la toate viclesugurile“. Nu putea lipsi, desigur, nici Eva, devenită „mică prostituată nocturnă, / cu dinții ferecați ca icoanele“. În această compunere bufă, „atotputintele“ este... gardianul parcului, care-l alungă pe Adam din paradisul terestru cu bănci, bos-

Scanned with OKEN Scanner

chete şi chioşc de ape minerale : „Caramba ! cine-mi pune laba pe umăr ? / cine-mi toacă vecernia în locul fără călugări ? / E judecata din urmă, e razia-n numele legii / şi n-am hîrtiile la mine. / Erai chiar tu, ţap bătrîn, / şi mă goneşti din rai la oră fixă / şi mă petreci ca un blestem / pînă-n strada cu păsări de noapte, / să nu-ţi calc poruncile, / să nu-ţi pîngăresc boschetele. / Facă-se voia ta, amin !“

Trebuie să amintim şi *Schola cantorum,* replică insolită la factura barbiană din *După melci.* Mijloace înrudite sînt folosite şi în *Cîntecul ursarului,* cu deosebirea — esenţială — că, aici, este vorba de clară intenţie de fabulă, în timp ce în *Schola cantorum* gratuitatea era desăvîrşită, artistul lăsîndu-se în voia purei plăceri a jocului.

III

Depistabil în practica artistică, modernismul moderat va fi ulterior susţinut şi programatic de cenaclul „Sburătorul“ şi, în primul rînd, de animatorul acestuia. În numărul inaugural al revistei, E. Lovinescu nota : „Cît despre program, va ieşi din talentul celor ce vor publica la *Sburătorul.* Meritul revistei stă în limitele colaboratorilor lui.“ [1] Dezarmanta diversitate (manifestată atît în privinţa înzestrării artistice, cît şi în cea a înţelegerii actului creator) a colaboratorilor va face imposibilă conturarea unui program coerent, în accepţiunea consacrată a termenului. Atribuind celor ce scoteau revista „o cumpătare matură“, ferită de „nesiguranţele îndrăzneţe ale începătorilor“, dar şi de „sfîrşeala pretenţioasă a bătrînilor maeştri“ [2], Lovinescu sublinia odată în plus caracterul conciliant al modernismului pe care îl promova. Singurul aspect programatic evident era refuzul fanatismului doctrinar.

Criticul îşi definea modernismul prin „bunăvoinţa principială faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară“, mărturisind a nu fi pornit totuşi „dintr-o necesitate temperamentală de revoluţie“ [3], necesitate pe

---

1 E. Lovinescu, *Sburătorul,* în *Sburătorul,* an. I, nr. 1, 19 aprilie 1919, p. 1.

2 *Ibidem.*

3 E. Lovinescu, *Scrieri, ed. cit.,* vol. 6, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

care o recunoștea implicit avangardei „istorice". Făcînd bilanțul tîrziu al criticii sale, nu regăsea în activitatea de la *Sburătorul* „nimic revoluționar sau voit modernist" ci, dimpotrivă, un „empirism dominat de cultura clasică și de un echilibru temperamental" [1]. Evoluția și-o vedea „de la eclectism și relativism la un modernism, de altfel, mai mult teoretic și în contradicție poate cu temperamentul dominat de tradiționalismul moldovenesc și de structura clasică" [2]. El arăta cu același prilej că ideea de sincronism (pe care o susținuse în *Istoria civilizației române moderne* și în abordarea literaturii de după 1900) „implică modernismul, ca un principiu de progres" [3].

Activitatea criticului și mișcarea pe care cenaclul său a promovat-o sînt exemplare pentru ceea ce am numit modernism moderat, „conciliant". Mentorul de la *Sburătorul* s-a raportat permanent la modernismul doctrinar, față de care a impus o mișcare complementară. Convins că „peste curentele necesare ca fermente de viață e imperioasă și o operă de armonizare" [4], E. Lovinescu s-a crezut capabil, de nu și chemat, să o împlinească. Aceasta explică frapantul eclectism al colaboratorilor revistei: Ion Barbu se întîlnește cu Maria Cunțan, Camil Petrescu este găzduit în coloanele primitoare și cu A. Toma. În articolul din primul număr al revistei, criticul credea a fi sosit vremea unui „eclectism luminat în domeniul felurit al artei." [5]

După ce un fenomen similar se produsese în jurul anului 1900, radicalizarea orientării reformatoare făcuse ca tendințele novatoare și cele conservatoare să se distingă mai clar. Și iată că, după război, eclectismul reapare în publicația unui partizan al modernismului! Eterogenitatea colaboratorilor revistei este, în materie de poezie, vădită. Din această cauză, factorul diferențiator față de literatura anterioară nu este atît de pronunțat

---

[1] *Op. cit.*, p. 54.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 55.
[4] E. Lovinescu, *Tabla de materie*, în *Sburătorul*, an. I, nr. 26, 11 octombrie 1919, p. 593.
[5] *Ibidem* (sintagma „eclectism luminat" o vom întîlni și la Ion Barbu, în *Notă asupra lucrărilor științifice*, imprimată în 1940).

Scanned with OKEN Scanner

ca în cazul avangardei „istorice", după cum nici experimentalismul artistic nu îmbracă forme atît de spectaculoase. Dar, în timp ce modernismul programatic de la reviste precum *Integral* a atras atenția asupra revoluționării literaturii, modernismul moderat de la *Sburătorul* a validat-o estetic. Caracterul asimilator al acestui modernism a favorizat o selecție critică operată în domeniul inovațiilor artistice; nemistuiți de ambiția impunerii unui program estetic, autorii cei mai talentați din cenaclul lovinescian au știut să-și concentreze întreaga energie creatoare asupra operei.

Eterogenitatea observabilă în domeniul poeziei publicate în *Sburătorul* nu caracterizează și comentariile imprimate acolo. Cu toate că nu se poate vorbi de un program estetic unanim acceptat, deosebirile între ideile susținute de diverșii comentatori nu sînt niciodată atît de mari precum acelea existente între versurile scrise de Maria Cunțan și de Ilarie Voronca.

Esențiale, în planul ideologic, sînt opiniile lovinesciene. Dar revista publică și multe intervenții critice ale membrilor cenaclului. Este suficient să amintim cele mai bine de douăzeci de articole semnate de B. Fundoianu în anii 1921—1922 (este foarte sugestiv că aici a apărut articolul *Spre clasicismul cel nou*). La revistă colaborează cu moderne comentarii Tudor Vianu, Felix Aderca, Pompiliu Constantinescu, Anton Holban, Vladimir Streinu.

Ne interesează în mod deosebit primii zece ani de activitate ai cenaclului lovinescian : 1919—1928, interval în care lecturile de poezie au fost precumpănitoare. Mai mult decît poeții ce se impuseseră înainte de 1919, se impun atenției cei „lansați" de Lovinescu. Între aceștia, cei mai importanți sînt Ion Barbu, Camil Petrescu și Camil Baltazar. În 1926 este publicat Simion Stolnicu, asupra căruia a atras atenția același Eugen Lovinescu. Dintre colaboratorii de mare valoare ai revistei îi remarcăm, în domeniul poeziei, pe B. Fundoianu, Ion Pillat și Ilarie Voronca.

În *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, Lovinescu reține un număr restrîns de poeți spre a ilustra mișcarea artistică de la „Sburătorul", dar afirmă că „o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de

Scanned with OKEN Scanner

după război, este creațiunea exclusivă a *Sburătorului.*“ [1] Lucrul este numai în parte adevărat, dat fiind că, dintre cei patru poeți fundamentali ai epocii interbelice (Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga), numai autorul *Jocului secund* poate fi revendicat cu îndreptățire de cenaclul lovinescian.

O trecere în revistă a poeților care au frecventat cenaclul este instructivă. Pe lîngă numele amintite, mai consemnăm, dintre cele cunoscute : Felix Aderca, Luca Ion Caragiale, Mihail Celarianu, Mihail Cosma, N. Davidescu, Victor Eftimiu, Elena Farago, Claudia Millian, George Murnu, D. Nanu, Cincinat Pavelescu, Al. T. Stamatiad, I. Valerian, Ilarie Voronca. Au publicat versuri în *Sburătorul* (din toamna anului 1921 revista s-a numit *Sburătorul literar*) și critici (Vladimir Streinu, Tudor Vianu, Perpessicius) sau prozatori (Hortensia Papadat-Bengescu). Deoarece, apărînd în *Sburătorul*, au primit girul celui mai important critic român al vremii, îi consemnăm și pe colaboratorii care nu au reușit să dureze în istoria poeziei noastre : Ion Al. George, Ana din Coștilă, C. Ardeleanu, Șerban Bascovici, Alexandru Bilciurescu, I. Buzdugan, George Cair, Ion Călugăru, Ludovic Dauș, V. Demetrius, E. Dinu, A. Dominic, Emil Dorian, Mircea Freamăt, Mia Frollo, Otilia Ghibu, Const. A. Giulescu, Ion Greculescu, George Gregorian, Ovidiu Hulea, Ignotus, Sol Iser, B. Luca, A. Mîndru, Virgiliu Moscovici (viitorul romancier Virgiliu Monda), Alfred Moșoiu, Sanda Movilă, C. Narly, Ștefan I. Nenițescu, G. Nichita, N. M. Nigrim, Dragoș Protopopescu, Al. Rally, Eugen Relgis, Marcel Romanescu, G. Rotică, V. Sandu, Alexandrina Scurtu, Ion Sân-Giorgiu, Alice Soare, Barbu Solacolu, Caton Theodorian, A. Toma, Sandu Tudor, Valjean, Andrei Velea. Cum vedem, unii au fost și colaboratorii revistei lui Ovid Densusianu *Viața nouă* ; reformatorii de odinioară se întîlneau, în *Sburătorul*, cu novatorii mai tineri.

Dat fiind că am enumerat un mare număr de poeți a căror operă nu este analizată în *Istorie*, o paranteză se impune. Scriind despre primele volume ale prezentei cărți, doi comentatori m-au acuzat că am făcut simple „pomelnice“ de creatori. Cum acuzația s-ar putea să re-

[1] E. Lovinescu, *Scrieri*, ed. cit., vol. 6, p. 52.

vină (nimic nu e nou sub Soare, nu-i așa ?), sînt dator cu o explicație : atîta vreme cît o altă istorie a poeziei românești nu a fost publicată, am crezut necesar să-i consemnez pe toți aceia care, într-un moment al dezvoltării literaturii noastre, au trecut drept poeți. Neputînd să-i analizez pe toți — în acest caz, *Istoria* ar fi luat proporții înspăimîntătoare și pentru cititori și pentru editori —, țin ca măcar numele să le fie amintit. Noi nu am avut, pînă astăzi, atît de mulți poeți încît să ne permitem să-i ignorăm cu desăvîrșire. Asumîndu-mi în continuare riscul de a fi contestat, voi lăsa și de acum înainte cîteva file pentru enumerările de autori pe care nu i-am analizat.

Închizînd paranteza, să notăm că, după 1926, au mai citit la „Sburătorul" : Vlaicu Bârna, Radu Boureanu, Scarlat Callimachi, Virgil Carianopol, Dumitru Corbea, Leon Feraru, Horia Furtună, Emil Gulian, Radu Gyr, Eugen Jebeleanu, Al. Lascarov-Moldovanu, Teodor Scarlat, Dida Solomon, Zaharia Stancu, Tudor Șoimaru, Cicerone Theodorescu, Al. Tudor-Miu ș.a. Printre ultimii care au trecut pragul casei lui Lovinescu în timpul vieții criticului s-au numărat Virgil Gheorghiu, Dimitrie Stelaru și Constant Tonegaru. Nu toți poeții care au citit la „Sburătorul" sînt prezențe tipice pentru modernismul moderat ; întru ilustrarea acestuia în planul creației poetice ne vom opri asupra lui Benjamin Fundoianu.

IV

Acest autor este ilustrativ în privința schimbării criteriului poeticului în perioada 1917—1923, cînd sînt scrise textele reunite în volumul *Priveliști* (1930). Intervalul a fost bogat în novatori de prestigiu, dar Fundoianu ne apare drept exemplar pentru primenirea mijloacelor artistice, deoarece acestea sînt puse, deliberat, în slujba unui semnificat discreditat prin „inflație" de poeții sămănătoriști și poporaniști.

Fără a fi explicit, caracterul polemic al manierei poetice din *Priveliști* este evident.[1] Artistul s-a oprit asu-

[1] „Titlul este hotărît ironic și polemic cu o întreagă tradiție contemplativă. Dacă inițial — așa cum mărturisesc versurile lăsate în manuscris — poetul era înclinat spre *pastișă*,

pra unei „tematici“ atît de des abordată anterior tocmai pentru că pe acest tărîm noutatea tratării era mai frapantă. Modernitatea este mai vizibilă aici (unde clișeele și prejudecățile erau mai solide), decît într-o poezie inspirată din realități citadine, care nu avea o tradiție prea veche la noi.

Fundoianu este, probabil, primul nostru poet care, fără a face parodie propriu-zisă, își dublează lirica de sugerarea tipului de poezie negat. În mintea cititorului, maniera lui Alecsandri din *Pasteluri* însoțește ca o umbră *Privelиștile* ; fără a le umbri, însă ! Căci „paralelismul“ acesta atît de rar este rezultatul unui efort deliberat ; ca în sculptura lui Rodin, umbra are un rol funcțional. „Umbra“ lui Alecsandri evidențiază noutatea lui Fundoianu. Este cazul (destul de rar întîlnit) cînd creația unui autor sugerează fără echivoc și contrariul ei. Lucrul cel mai important este că autonomizarea replicii este deplină, poetul nerămînînd la simpla negare a unui mod tradițional de a face poezie. Motivările revoluționare sporesc prestigiul istoric al acestei opere, a cărei valoare estetică poate fi lesne percepută și fără raportare la model.

Ca și iconoclaștii contemporani lui, Fundoianu definea condiția noutății prin „a fi excesiv“ ; dar o făcea într-un articol intitulat *...Spre clasicismul cel nou* (1922). Și nu-i de mirare că, în același an și în aceeași revistă (*Sburătorul literar*), acest reprezentant al modernismului moderat se ridica împotriva celor mai radicale manifestări ale avangardei „istorice“ : „La Mallarmé, teoria asta ingenioasă și absurdă nu e numai un joc intelectual, ci unul fiziologic ; e încă creatoare. Am rămas, din fericire, acolo — arta lui Marinetti sau a lui Dada care o continuă fiind în afară de artă.“ *(Probleme de poetică : decadența.)*

Fundoianu se deosebește clar de iconoclaști în atitudinea față de semnificantul existent al poeziei, vizînd înnoirea, iar nu suprimarea acestuia. Astfel se explică

---

programul pe care-l trădează compoziția volumului este, neîndoielnic, *ruptura*.“ (Mircea Martin, Studiu introductiv la : B. Fundoianu, *Poezii*, ediție de Paul Daniel și G. Zarafu, București, Editura Minerva, 1978, p. XIV.)

Scanned with OKEN Scanner

reproşul adus simbolismului francez [1] şi neacceptarea versului liber : „Am salutat cu toţii apariţia versului liber pe care, o clipă, l-am crezut singura scăpare a poeziei, singurul mijloc de reînnoire a ei. După o îndelungată experienţă tristă, va trebui să ne oprim. Versul liber n-a izbutit decît să strice poeziei — astăzi, poate deveni o primejdie." *(Probleme de poetică : decadenţa.)* Aceste opinii (influenţate, probabil, şi de practica artistică arghezianã) au fost exprimate în anul în care estetica prin prisma căreia au fost scrise poemele ulterior adunate în volumul *Privelişti* se cristalizase deplin. Tot în 1922 susţinea, în prefaţa volumului *Imagini şi cărţi din Franţa,* necesitatea unei estetici explicite. [2]

N-au fost puţini contemporanii lui Fundoianu care, involuntar, au arătat că, singure, motivările revoluţionare nu asigură reuşita artistică. Nu este şi cazul *Priveliştilor.* Prin poezia pe care a practicat-o în româneşte, Fundoianu se înscrie într-o tendinţă pe care o va ilustra şi Ion Barbu. Se poate observa la Fundoianu o tentativă de evitare a exprimării directe a afectivităţii, tentativă care, peste decenii, va conduce organic la „inventarele" lui Petre Stoica. Notarea aceasta evită sentimentalismul (care *nu-l* caracterizează pe Fundoianu), încurajînd ironia. Este, de fapt, o mimare a notării, „priveliştile" fiind, după mărturia artistului, inventate. Este cazul plasticianului care nu evită a picta natura, dar nici nu-şi instalează şevaletul în aer liber. Natura este, pentru autorul *Priveliştilor,* un pretext. „Nici într-un caz realitatea, oricare ar fi fost dînsa, nu primă inspiraţia sau tehnica

---

[1] Graţie simbolismului, în poezia franceză „conţinutul s-a reînnoit brusc, ca după o miraculoasă operaţie ; cu un singur lucru însă dădură greş doctorii noii estetici ; în loc să reînnoiască forma, cum reînnoiseră conţinutul — o suprimară. Decadenţa poeziei începe cu aceea a versului." (*Probleme de „poetică"*, 1922.)

[2] „Aici stă poate una din semnificaţiile cărţii noastre. Dacă cititorul nu află, circulat sub ea, ca o subterană veşnic bănuită, cu trape care răspund în peretele fiecărei pagini, o mai înaltă orientare literară, o estetică susţinută cel puţin cu bravură, o atitudine, una, pentru fenomenul literar, socotit ca un fenomen izolat şi de sine — cartea e încă una din cele de prisos." (B. Fundoianu, *Imagini şi cărţi*, Ediţie de Vasile Teodorescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 27.)

Scanned with OKEN Scanner

poemului“ [1], afirmă artistul, precizînd că geneza textelor reunite în volumul din 1930 se plasează în anul 1917, în timpul războiului. „Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai exista în realitate“ [2]; „descripția“ „nu avea un model real, ci năștea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sîrmă ghimpată, de tancuri“ [3]. Poetul „proiecta în afară de dînsul o lume văzută *sub specie aeterni*“ [4]. Tehnica e descriptivă, rezultatul — poezie vizionară de excepțională forță expresivă: „Ca un paing, Urîtul se rupe dintre ațe, / în beznă, iată, rîsul cu sîngele îl scuipi, / și nimeni nu-i furtuna de gît să mi-o agațe / și din privire ochii să mi-i desprindă, bumbi. // Ferestrele ca ulii s-au dus în vînătoare; / pianul căzut pe labe e cel din urmă ren / și liniștea pe rana luminei pune sare; / în lucruri zeama vie simți c-a ieșit din semn.“ *(Paradă)* Ceea ce atrage la Fundoianu este *montarea*, nu elementele care compun poemul (elementele de „peisaj“ alternează cu acelea pur culturale, precum „toamna bacoviană“); fără nervurile de plumb, bucățile de sticlă nu devin vitralii...

Se știe că o caracteristică a artei moderne în genere este raportarea (cel puțin implicită) la existentul cultural. În cazul lui Fundoianu, toamna văzută prin fereastră și cea sugerată de lirica bacoviană acționează deopotrivă asupra imaginației creatoare. Unul din cele mai elocvente poeme din volum este de inspirație explicit livrescă; și totuși, cîtă prospețime emană aceste versuri! „Boii urîți și teferi s-au limpezit în șes, / și au țipat cocoșii tîrziu și fără sens. / Ileana, care doarme cu porcii de tărîțe, / s-a pus să mulgă vacii lapte stelar din țîțe, / pămîntului să mulgă răcoare de cartof. / Toamna bacoviană geme-n ferestre: of! — / Prietene, dă-mi mîna și taci; așa; dă-mi mîna. / Privește curtea, porcii, și, rîcîind țărîna, / cocoșii albi. Privește: sufletul meu e trist. / O, Taliarh, acuma, ca și-n trecut, exist, / și beau din vinul ăsta, și beau din cupa asta. / Vechilul tot nu

---

[1] *Cîteva cuvinte pădurețe*, în: B. Fundoianu, *Poezii*, ed. cit., p. 6.
[2] *Ibidem*, p. 5.
[3] *Ibidem*, p. 5—6.
[4] *Ibidem*, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

știe ce albă-i e nevasta, / Ileana tot nu știe decît să mulgă vaci — / și via să-și înnoade azurul pe araci." *(Lui Taiiarh)*

Artistul dovedește o extraordinară capacitate de senzualizare a livrescului și poemul acesta, presărat cu notări „naturaliste" de efect, ne apare în aceeași măsură spontan, ca unul de aparentă notare obiectivă a unei privelişti existente: „Ce simplu e amurgul acesta de sfîrșit / de toamnă — Boi, pe dealuri, duc arătura-n vid. / Septembre strînge-n doniți strugurii toți din toamnă, / și-n tălpile-i desculțe îi calcă sus, în cramă. / Ploaia veni cu sînge și cu furnici, din Sud; / cîte-un pîndar împușcă tăcerea ca un surd, / și liniștea s-adună din mii de cioburi sparte. / O fată, ici, în cîmpuri, a adormit pe spate, / și-acum o duc țăranii pe umeri; pe sicriu / un clopot își desfoaie buchetul arămiu, / să prelungească parcă amiaza din vecerne; / e miros tare umed din fînuri: e devreme, / și-i lîngă raclă bine oriunde te întorci." *(Ce simplu...)*

Ce este, aici, „simplu"? Firescul belșugului autumnal, venirea previzibilă a ploii, tulburarea sporadică a liniștii sau înmormîntarea fetei? Fiecare în parte. Dar conexiunea unor elemente care nu au nimic extraordinar este, iată, ieșită din comun! Și nu datorită unui fapt tragic (înmormîntarea), cum ne-am fi așteptat, poate, ci grație perspectivei pe care artistul a știut-o conferi faptului prezentat. Echivalența între „plecarea" fetei „adormite" în cîmp și dusul arăturii „în vid" este apanajul poeților de excepție.

Semnificatul este vechi de cînd lumea; și totuși, impresia de noutate este oferită din plin de poezia lui Fundoianu! El ne apare drept un horațian beneficiind de experiența liricii moderne. „Umbra" poeziei implicit persiflate reliefează noutatea perspectivei, ușor de urmărit în primul poem din ciclul *Herța*: „În tîrg miroase-a ploaie, a toamnă și a fîn. / Vîntul nisip aduce, fierbinte, în plămîn, / și fetele așteaptă în ulița murdară, / tăcerea care cade în fiecare seară, / și factorul, cu gluga pe cap, greoi și surd. / Căruțe fugărite de ploaie au trecut, / și liniștea în lucruri de mult mucegăiește. / În case oameni simpli vorbesc pe ovreiește. / Gîște, cu pantofi galbeni, vin lent după-un zaplaz; / auzi cum ploaia stinge

fanarele cu gaz, / cum învechește frunza în clopote de-aramă — / auzi tăcerea lungă și gri care e toamnă / și diligența care vine din Dorohoi. / Pustiu, din șes, se urcă cirezile de boi, / și cum mugesc, cu capul întors, de parc-ar suge — / cu ochii roșii, tîrgul, cuprins de spaimă, muge." „Umbra" o constituie aici poezia idilică, dar și aceea a exasperării bacoviene. Exasperarea este provocată și la Fundoianu (permițînd raportarea acestuia la expresionism) de aceeași atmosferă de provincie, în fond, dar „patetismul suferinței" de care s-a vorbit la George Bacovia a dispărut, pasul spre obiectivarea tonului fiind evident.

Poezia aici analizată constituie un stadiu necesar între Alecsandri și Ion Barbu. Merită semnalat faptul că, între „dioramele" din *Pasteluri* și versurile glaciale din *Joc secund*, *Priveliștile* marchează o treaptă preponderent lirică. Este vorba de un lirism — modern pentru epoca aceea — care estompează, deliberat, confesiunea, lăsînd totuși vizibilă expresia temperamentală.

Pentru a stabili locul lui Fundoianu în devenirea poeziei românești, nu putem ocoli versurile-i juvenile, unde influențele sînt, încă, neasimilate (Mircea Martin a semnalat ecouri diverse, de la Grigore Alexandrescu pînă la Pillat și Topîrceanu, în multe cazuri fiind vorba pur și simplu de pastișe [1]). „Ucenicia" simbolistă este evidentă în manuscrisele din anii 1912—1915, conținînd poeme în care întîlnim „recuzita", imaginile și decorurile „școlii". Reminiscențe din Minulescu (pe care Fundoianu îl va prețui și mai tîrziu, dedicîndu-i volumul din 1930) sînt depistabile în *Noapte* („Un matelot de pază cu creștetul în palme / Îngîn-o melodie nostalgică la proră, / Și înfioară tainic adîncul nopții calme ; / E noapte — și-i departe roz-alba auroră !") și, îndeosebi, în *Romanța zilelor de mîni*. Un *Sonet* („În țara mea-s femei și sînt săruturi...") din 1914 e scris în nota lui Eugeniu Ștefănescu-Est, a cărui influență este reperabilă și în poemul *În Evul Mediu*, publicat în același an.

În ciuda eterogenității modelelor tînărului poet, preponderența o dețin, vizibil, cele simboliste. Numeroase sînt ecourile din lirica bacoviană : „Plec ale toamnei zile monotone, / Ca galbenele foi de calendare. / Tac zările

[1] Mircea Martin, *op. cit.*, p. IX—XIII.

Scanned with OKEN Scanner

de plumb ; și toamna moare / În peisajul landelor bretone." *(Aqua-forte.)* „Crinii se sting de ftizie" *(Triolete),* iar sufletul moare „în aiurări de spaimă și-n cînturi funerare" *(Augur de toamnă).* L-au modelat și anticipatori ai mișcării noastre simboliste, precum Macedonski și Anghel, al căror ton este recognoscibil în sonetul *Dorm florile.*

Concepția estetică a lui Fundoianu se individualizează între anii 1917—1923 ; și chiar dacă două articole publicate în 1919 se intitulează *Noi, simboliștii,* trebuie subliniat că autorul era, la acea dată, un reprezentant al simbolismului în stadiul în care acesta fusese asimilat tradiției. Fundoianu însuși constata în 1922 că poezia simbolistă „a izbutit să-și puie steagul pe toate fortărețele literare, a izbutit să-și impuie pecetea pe sensibilitatea generațiilor noi, a izbutit să integreze noțiunea ei particulară despre poezie, în noțiunea poeziei generale. De-acum încolo, ceea ce a cîștigat simbolismul e bun cîștigat ; cum ceea ce a cucerit romantismul e bun cucerit ; poezia în naștere le va încorpora pe amîndouă, adică va păstra în limitele ei tot ceea ce va rămîne din epurarea lor. *(Spre clasicismul cel nou.)*

Maturizîndu-se, Fundoianu a reținut din estetica simbolistă criteriul poeticului (sugestia) și gustul pentru cultivarea imaginii, abandonînd „strategia" retorică la care apelase frecvent în anii formării. Cum s-a produs această schimbare ? Evident, grație maturizării artistului ; dar aceasta a fost influențată, puternic, de Tudor Arghezi. Într-un articol imprimat în 1928 *(Omagiu lui Tudor Arghezi),* Fundoianu arată că, încă dinaintea primului război, transcrisese din reviste poemele arghezieneîntocmindu-și pentru uzul propriu un volum manuscris : *Agate negre.*[1] S-a numărat printre primii literați care au crezut constant în noutatea și unicitatea lui Arghezi.

Mai mult decît intuirea valorii unui confrate interesează individualizarea vocii lirice. În acest proces, contactul cu lirica argheziană s-a dovedit decisiv. Influența simbolismului asupra adolescentului Fundoianu fusese de natură *modelatoare,* ducîndu-l pe neexperimentatul autor la pastișă. Menținîndu-ne în terminologia lui Blaga, pu-

[1] B. Fundoianu, *Imagini și cărți,* ed. cit., p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

tem defini influența argheziană asupra lui Fundoianu drept *catalitică*. Ea a grăbit desprinderea de simbolism, accelerînd diferențierea artistică. Mai tîrziu, poetul avea să vadă în opera argheziană „cea mai teribilă șarjă" împotriva poeziei simboliste [1], indicînd, astfel, și propria detașare de simbolism.

Germenii individualizării vocii lirice apar încă din 1915, în poeme precum *Alean, [În seara asta tristă...]* ori *[Stau singur în odaie...]*. Procesul se declanșase și un simbolist *Presentiment de toamnă* (scris în 1916) anunță deja *Priveliștile*; este anul în care acest titlu apare în manuscrisele artistului.

Sugestiv în privința individualizării este un *Pastel* („Privește, toamna vine și pune-n trestii flaut...") scris în 1916; distanța este enormă față de un alt *Pastel* („Din cer pogoară noaptea cu aripi de-ntuneric..."), compus în 1914 într-un stil pronunțat epigonic. În textul din 1916, influența argheziană este vizibilă mai ales în lexic. Imagini memorabile („Liniștea adîncă și fumurie a mării"), cuvinte rare („iniști") și un vers superb („Singurătatea cade ca un fruct copt pe iniști") impun acest *Pastel* drept reper întru analizarea ulterioarelor *Priveliști*. Cît de rapid a evoluat artistul se poate vedea interpretînd tot ca repere în abordarea *Priveliștilor* două poeme descriptive scrise în 1914 *(Toamnă)* și 1915 *(Terține)*.

În timp ce înrîurirea argheziană este certă, îndoielnică ni se pare influența liricii expresioniste. Mai plauzibil este că Fundoianu a ajuns pe căi proprii la unele imagini pe care le-a consacrat literatura expresionistă. Ovid S. Crohmălniceanu a arătat că „gînditorii pe care i-a frecventat poetul au avut un rol capital în crearea opticii expresioniste" [2] (sînt citați Nietzsche, Chestov și reprezentanții a ceea ce s-a numit Lebensphilosophie). Aceasta a dus la o dezvoltare paralelă cu artiștii care au ilustrat curentul artistic conturat la începutul secolului în Germania. [3] Fundoianu nu a scris poezie expresionistă, cu toate că există în lirica lui elemente (ținînd

---

[1] *Op. cit.*, p. 213.

[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978, p. 129.

[3] Tehnica lui descriptivă este înrudită cu aceea din poezia lui Ernst Stadler, de pildă.

Scanned with OKEN Scanner

mai mult de sensibilitate și de structurarea imaginarului decît de procedeele artistice) care-l apropie de sensibilitatea obiectivată în plastica și în literatura curentului amintit. Finalul poemului *Herța (I)*[1] ne trimite gîndul mai degrabă la *Strigătul* norvegianului Edward Munch decît la literatura expresionistă.

Insolită, atitudinea lui Fundoianu față de natură poate fi apropiată de aceea a expresioniștilor, fără a fi vorba de o influență[2] și fără a se putea observa o deplină concordanță, sub acest aspect măcar, între estetica amintitului curent german și aceea care stă la temelia liricii lui Fundoianu.

Grăitor în privința apropierilor posibile este ciclul *Herța*, unde natura este privită cu totul altfel decît la predecesorii români ai artistului : „Suișu-i greu la casă pe ațe de poteci ; / de sînge drumu-i galben unde-au scuipat dovleci /.../. Boii sub pălărie de paie merg să are / pe jos, și-și freacă somnul neisprăvit de stîlpi ; / au în narine-un miros de lapte și de rîpi / și se pornesc în silă să spargă arătura — / pe după gard, de unde a început natura." *(Herța,* II) Natura este, cum vedem, zăgăzuită. Și încă — greu : „În toamna asta ziua — de ce ? — s-a micșorat. / Cîmpul pustiu și negru s-apropie de sat / de parcă vrea prin garduri de lemn să se strecoare, / să mai pătrundă încă o dată în hambare." *(Herța,* V.) Reprezentînd, ca marea pentru olandezi, un pericol virtual, natura trebuie, în acest caz, îngrădită ! De o adevărată dragoste de natură nu se poate vorbi la B. Fundoianu. De un interes estetic, da.

Imaginea gardului care-l desparte (apărîndu-l) pe om de natură este specifică liricii lui Fundoianu, unde natura are o pronunțată agresivitate : „Și iarba crește prin podele, prin / ziduri crăpate, sparge bolovanii, / și măselarițele cu venin / s-au nărăvit să biruie cu anii. // Pămîntul iese-n față, se strecoară, / crește-n spărturi, se cațără prin zid, / și, gras, se-ntinde pentru-a doua oară / peste asfaltul biruit." *(Provincie,* III.)

Natura joacă, aici, rolul pe care pustiul îl avea în lirica bacoviană. Rareori Fundoianu deplînge pierderea

---

[1] „Cu ochii roșii, tîrgul, cuprins de spaimă, muge" ; similar este finalul poemului *Provincie* (XVII), scris în același an.

[2] Vezi și Mircea Martin, *op. cit.*, p. XXXI.

stării primordiale ; și o face numai atunci cînd vrea să vitupereze : „Tîrg ticălos, cu uliţe şi străzi / sparte de ploi, de vite şi de care — / aici, în cîmp, pe vremuri creştea soare, aici creştea ovăz.“ *(Provincie,* III.) Natura apare dominată de om, sustrasă sălbăticiei originare. Animalele de care se vorbeşte sînt, toate, domestice. Taurii au devenit boi, vitele merg pe asfalt *(Herţa* IV), „porcii mănîncă iarba prin şinele de fier“ *(Sinaia,* IV), iar Dumnezeu, coborînd cu Sf. Petru din cer, poposeşte pe o... piatră kilometrică *(Eveniment).* Chiar un poem precum *Herţa* III nu trebuie să ne înşele. În ciuda invocaţiei din final („Natură nencepută şi noapte nencepută, / lasă să-ţi culc în pene sufletul meu bătrîn, / şi lasă-mă, cu boii, s-aştept din nou, în ierburi, / vara care se duce în carele cu fîn.“), poetul nu se referă la tărîmuri virgine, nedesţelenite. Natura este redusă la vegetal, şi anume la acela cultivat de om, la agricultură.

Refuzîndu-i-se percepţia naturii virgine, artistul are, în schimb, capacitatea de a conferi unor inerte produse umane calitatea de sălbăticiune nedomesticită : drumul „s-a rătăcit pe-aici“ *(Priveliști)* [1] şi, precum un pui de căprioară crescut în curtea pădurarului, „cărăruia pleacă în munte, să s-ascunză“ *(Sinaia,* III). Cum vedem, natura nesupusă de om înspăimîntată („neantul vegetal e pretutindeni“, se spune într-un text din 1917 [2]), dar tot ea oferă un iluzoriu refugiu celui cuprins de teamă.

În cazul unui autor de *Pasteluri* şi de *Priveliști,* este necesar să analizăm, oricît de fugitiv, raportul între percepţia senzorială şi impresia obiectivată în scris. Am vorbit, în volumul al doilea, despre modificările produse în poezie datorită faptului că primordialitatea văzului între simţuri a fost contestată. Un text publicat în 1922 [3] este edificator în acest sens : „În curtea mănăstirii, pe drum, unde te pierzi, / cresc zmeurele roşii şi clopotele verzi. / Şi e tăcerea albă de dimineaţă-n care / văile-şi sună rîul din fund, ca o căldare. / *Ghicești* (s.n.) călugări simpli, în simplele chilii ; / şi glasurile care cîntară lung : copii / cu ochii roşi (ca fagii din drum) şi glas subţire.“ Numai primele patru versuri pot fi rodul unei percepţii

---

[1] *Priveliști* („În curtea mănăstirii, pe drum, unde te pierzi...“)
[2] *Priveliști* („Cînd vine toamna, broaştele pe mal...“)
[3] *Priveliști* („În curtea mănăstirii, pe drum, unde te pierzi...“)

Scanned with OKEN Scanner

directe ; ceea ce urmează (prezentat drept rol al „ghicirii“) este o supoziție bazată pe vechea experiență. Sugestiv este că posibila percepție directă (culoarea fagilor din drum) este folosită drept termen de comparație pentru ceea ce nu se vede ! Locul percepției senzoriale îl ia intuiția : „Sub mănăstirea nouă e vechea mănăstire ; / o simți după tăcere și lustru de guzgani.“ Poetul e mai preocupat de ceea ce „simte“ și „ghicește“ decît de ceea ce vede. Creează „priveliști“, așa cum pictorii din vechime zămisleau peisaje fără a ieși din atelier. În ciuda titlului, *Priveliștile* nu sînt dominate de imagini, ci de *tăcere* și de o stare confuză : „urîtul“. Exemplar este poemul intitulat chiar *Urîtul* : „În casa de tăcere cu iederi și urzici, / plină cu somn de bufniți cîrne, cu ochii mici, / nimeni nu știe toamna cînd a intrat în casă, / și anii de cînd surpă pereții, ca să iasă“. „Urîtul“ se asociază cu toamna, cu plictisul, monotonia și pustietatea ; substantivat, el apare în versul inaugural din *Parada*. Îl întîlnim, mai ales, ca adjectiv, trimițîndu-ne gîndul la proza lui Gib Mihăescu.

În lirica lui Fundoianu, „urîtul“ (altă tangență cu literatura expresionistă) apare pe fondul unei liniști chinuitoare. Tipică artistului este „tăcerea lungă și gri care e toamnă“ *(Herța, I)*. (Între poeții români, numai Lucian Blaga a obiectivat cu atîta forță lirică liniștea, conferindu-i, parcă, materialitate). Grăitor este *Monologul lui Baltazar* : „Tăcerea asta umflă lucrurile. / Tăcerea asta țipă și vorbește. / De ce-au plecat cu toții și mă lasă / singur cu umbra mea și cu tăcerea ?“ Aceasta din urmă este nedorită, dar receptată drept... companion !

Liniștea fiind un semnificat predilect al poeziei lui Fundoianu, se observă înrudiri, sub acest aspect, cu autorul *Poemelor luminii* : „E-atîta liniște în cîmp — / că poți s-auzi în noua primăvară, / crăpat de umezeală și de seară, / cum crește spicul grîului în cîmp. // E-atîta liniște în cîmp — / plînsul cîmpiei lung, ca după ploaie ; / greoiul fum de pe gunoaie / se suie — ca alt cer — în cîmp.“ *(Seară mistică.)* Liniștea este tulburată de actul germinației (în prima strofă) și de cel al regenerării, în ultima : „Un taur stă cu-o vacă-n cîmp, / pe pata albă, pusă jos de lună, / și sperioși că se-mpreună / mugesc spre lună lung și țîmp.“ Citatele s-ar putea lesne în-

Scanned with OKEN Scanner

mulți, dar liniștea și tăcerea au apărut în numeroase versuri reproduse anterior.

Ceea ce se remarcă dintru început în lirica lui Fundoianu este preponderența timpului prezent al verbelor folosite. Trecutul apare rar, în puținele pasaje ce indică harul evocator al poetului : „Îmi amintesc : amurgul căzut pe jos de somn, / în tîrgul cu șopîrle sub pietre, făr-un pom, / cu coperișuri trase peste ferestre glugă, / ca ziua să se-ntoarcă, prin curte, ca o slugă. / Cine-aducea deodată cirezile din cîmp ? / Aveau și-atunce ochiul de sticlă, gîtul strîmb, / dar aduceau în uliți baliga din pășune / și în surîs o scamă din soarele-apune." *(Herța,* VI.) Fundoianu oferă cea mai pregnantă imagine lirică a mediilor evreiești din Moldova începutului de veac : „Un cer mărunt de toamnă e risipit în tîrg. / Se simte-n aer ploaie și-i cenușiu și-i sîrg / la prăvălii, lumina o zăvorește-oblonul. / Prin gratii de rugină vezi, mîniet, patronul / pe ucenici îi ceartă ; s-a scuturat un tei — / unei leliți desculțe, la un cîntar, ovrei / îi măsură o chilă de borș ori de scrumbie. / Pe rafturi cu unelte ori cu galanterie, / au scos păingăni ațe din pîntec și pîndesc. / E tîrgușorul umed, ploios și ovreiesc / și mîțe de funingeni visează lună nouă. / O fată roșcovană stă-n prag, pierdută. Plouă." (*Provincie,* XVII.)[1] Nu e un mediu citadin, ci, mai degrabă, un sat unde, în afara muncilor agricole, nu se întîmplă nimic ; el trăiește în ritmul culesului și al semănatului, într-o liniște tulburată doar de zgomotul tălăngilor.

Atmosfera specifică acestor medii nu este marcată, cum poate ne-am fi așteptat, de prezența prăvăliilor și a cîntarelor, ci de grai și, mai ales, de credința milenară : „Seara, un murmur negru creștea din sinagogi : / cereau desigur — altfel ai fi voit să rogi — / ca să-i ferească cerul, cum le-a ferit strămoșii, / de panica adusă din cîmpurile roșii. / Deodată, după geamuri se aprindeau făclii ; / o umbră liniștită intra în prăvălii / prin ușile-ncuiate și s-așeza la masă. / Tăcerea de salină încremenea în casă / și-n sloiul nopții jgheabul ogrăzii adăpa. / Bunicul între flăcări de sfeșnic se ruga : «Să-mi cadă dreapta, limba să se usuce-n mine / de te-oi lua vreo-

---

[1] Textul acesta (nepublicat de autor) este complementar poemului inaugural din ciclul *Herța.*

dată-n deșert, Ierusalime !»“ (*Herța*, VI.) Psalmodirea este generatoare de viziuni : „Tavanul plin de îngeri de ghips urca în cer ; / ce foc în sfeșnicul obloanelor de fier ! / Un suflu-n viscolire se limpezise parcă, și casa clătinată în noapte, ca o barcă, / se desprindea din strada tîrgului și plutea. / Somnul, ca un paharnic, fără oprire bea, / și nu mai știu cu cine vorbea bunicul. Nime/ nu asculta cum dînsul plîngea, din adîncime, / și-amesteca în capul nepotului său tîmp / ruga din casa scundă cu mugetul din cîmp.“ *(Herța,* VI.)

Numeroase poeme scrise în intervalul 1916—1918 sînt inspirate din paginile Scripturii. Să nu uităm că, editorial, scriitorul a debutat cu *Tăgăduința lui Petru.* În versuri, era ispitit de poemul amplu *(Psalmul leprosului, Monologul lui Baltazar, Psalmul lui Adam, Psalmul Sulamitei, Psalmul inedit al lui David)* și de obiectivarea manifestărilor extreme ale sentimentului religios, de la adorație senină la căința torturantă. Un lung poem scris în 1917 *(Colchida nouă)* poartă un motto în proză (semnat B. Fundoianu) dintr-o... *Biblie nouă.*

Evoluția poetului a făcut ca vocea lui lirică să se impună în altă direcție, ceea ce n-a anulat izbînzile artistice din vremea căutărilor. În manuscrise au rămas versuri a căror forță expresivă se apropie de cea arghezian ă : „Dar iată că în loc să-ți cer belșugul ploii / pe țarini arse, ori să-ți cer isop, / să-mi curăț toate negrele păcate, / îți spun prostii, păcătuiesc din nou / și te silesc să scoți un alt potop, / să moi pămînturile toate. / Te rog să uiți, o, Doamne, ce ți-am spus, / așa precum și eu le uit îndată, / și uită că mi-e trupul preacurvit, / și uită că mi-i inima-nsetată / de tot ce nu vrei tu să-mi spui...“ *(N-am priceput, o, Doamne...)* Cînd scria aceste versuri, poetul nu împlinise 20 de ani ; ceea ce-l apropie de Arghezi nu e doar ciudatul amestec de insolență și cucernicie, dar și frumusețea limbajului, pe care o remarcăm atît în alte poeme religioase *(Biblie,* de exemplu), cît și în *Priveliști.*

Grație lui Tudor Arghezi, Fundoianu s-a putut detașa de curentul care-i marcase începuturile : simbolismul. Fenomenul este simptomatic pentru poezia noastră de după 1916 (cînd apare volumul lui Bacovia), dat fiind că-l observăm la cei mai talentați poeți tineri (Ion Vinea, Ion Barbu ș.a.). Lirica lui Fundoianu se întîlnește cu

Scanned with OKEN Scanner

aceea barbiană în substratul antisimbolist. Dar, spre deosebire de autorul *Jocului secund*, cel al *Privelиştilor* a fost, la începuturi, simbolist.

Poate tocmai de aceea Fundoianu se simte dator să atragă atenţia, în prefaţa volumului din 1930, că lirica lui nu trebuie confundată cu aceea simbolistă. Se arată interesat de corespondenţe, în sens baudelaireian (un poem publicat în 1916 intitulîndu-se chiar *Corespondenţe),* precizînd însă că este vorba de o veche înţelegere a simbolului (aceea pe care o analizasem în capitolul despre eminescianism) : „Cu Goethe, aparenţa era considerată simbol", se spune în prefaţă. Această întoarcere la un scriitor din vechime poate fi interpretată prin prisma detaşării lui Fundoianu de simbolism. Se va vedea în paragraful următor că, în acei ani, detaşarea s-a produs, uneori (este şi cazul autorului *Privelиştilor),* prin aparenta revenire la tradiţie.

V

Şi totuşi, este evident că tradiţionalist n-a fost, nici nu s-a dorit Fundoianu ; G. Călinescu amendase încă din 1941 tratarea poetului drept tradiţionalist, arătînd că, în cazul unei atari poezii, „tradiţionalismul reprezintă o formă de modernism".[1] Modalitatea de expresie, iar nu semnificatul, determină încadrarea poeţilor în tendinţa reformatoare. Am văzut că, la un creator precum Fundoianu, prezenţa în poeme a unui semnificat tradiţional avea o motivaţie polemică.

Seninătatea creatoare de care am vorbit este mai pronunţată, după război, la Adrian Maniu, în poezia căruia motivaţiile polemice se estompează. Lucrul era curios pentru cei care cunoşteau începuturile artistului. Ca toţi poeţii importanţi din generaţia lui, Adrian Maniu s-a format sub un soare simbolist. A colaborat şi el la revista *Simbolul,* în 1912, evoluînd însă pe căi total diferite de acelea alese de Tristan Tzara şi Ion Vinea.

Într-un fel, dezvoltarea artei lui este mai neaşteptată decît aceea a lui Ion Vinea. Prin 1913—1914, Maniu părea definitiv cîştigat de mişcarea de frondă, manifes-

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ediţia 1941, p. 780.

Scanned with OKEN Scanner

tîndu-se în chip mai insolent decît Vinea față de tradiția literară constituită. Teribilismele din poemele-i juvenile fac din el un precursor al insurgenților care vor constitui avangarda noastră „istorică". În *Poemele trupești* (datînd din 1913) sînt presărate comparații menite a scandaliza, lucru urmărit, tot atunci, și de un Tristan Tzara, bunăoară. Scris în nota adorației (trucate), primul dintre *Poemele trupești* conține un vers aproape blasfematoriu („Ochii tăi de înger și de vită"), iar strofa imediat următoare oferă o comparație la fel de izbitoare : „E un trandafir roșcat și decoltat în foi / gura ta, cu buze moi, / între care se afundă sărutarea / ca o gheată în noroi." Tînărul artist vizează o impunere a mijloacelor antipoetice, ridicîndu-se împotriva edulcorărilor idilizante. În același an scria poemul *Tisană sufletească*, unde inserția unui vers de romanță reliefează automatismul plictisitor al versurilor „de serie". În finalul textului se dă cu tifla motivelor tragice, mult cultivate în lirica simbolistă.

La vîrsta de 22—23 de ani, Adrian Maniu încearcă să infirme previzibilitatea tratării : „O, dă-mi dantela din batiste scuipate. / Mă crede, *n-am să-ți scriu povestea demodată*, (subl. n.) / vreau doar s-admir fire de sînge închegate / fix de astă dată, / flori roșii, flori de argint." *(La dame aux camélias.)* Cît de mare este persistența unor motive considerate „poetice" se vede și din amănuntul aparent banal că, în batista pătată de sînge, poetul descoperă „flori". Bolintineanu scrisese *Florile Bosforului*, Arghezi se va situa la antipodul manierei, în *Flori de mucigai*. Și insolența lui Adrian Maniu față de tradiția existentă se manifestă tot prin descoperirea unor insolite flori ; într-un alt poem juvenil — *Primăvară futuristă (variantă)* — se vorbește despre „tuse înflorită în spital", despre „flori de hîrtie" și despre înflorirea cu ciucuri a salciei. Cu cît prejudecățile sînt mai înrădăcinate, cu atît mai evidentă este erezia.

Lucrul cel mai important în versurile mai sus citate este că, în locul tratării rutiniere a motivului, Maniu își propune reliefarea plasticității, urmărind efectul pictural produs de petele de culoare. Mutația este simptomatică pentru evoluția unei întregi generații. După ce simboliștii deplasează accentul de la vizual la auditiv și olfactiv, generația lui Adrian Maniu și Ion Vinea

Scanned with OKEN Scanner

reinstaurează primatul vizualului. Nu în sens tradițional, ci printr-o apropiere vizibilă de perspectiva reformatorilor artelor plastice. Ochiul redevine tutelar, dar spiritul s-a modificat față de Alecsandri și Eminescu, la care ochiul era un receptor *intelectual*; pentru Adrian Maniu, el pare un receptor exclusiv senzorial. Un poet din vechime ar fi asociat automat petele de sînge cu ideea morții, a stingerii; Maniu se bucură de efectul pur cromatic, *neinterpretînd* semnificația roșului de pe batistă. Are ochi de plastician atent la semnificația cromatică. Aceasta face din el un reprezentant tipic al primei generații post-simboliste. Adrian Maniu este exemplar în privința vizării acelei simbioze a artelor care, în cazul moderniștilor programatici (inventatori ai „pictopoeziei"), nu depășise stadiul de program estetic. G. Călinescu se înșela definindu-l pe Maniu drept „artist plastic refulat care se consolează în poezie." [1] Pentru el, poezia a fost vocația definitorie, iar nu o simplă consolare. Artistul nu a făcut decît să pună în practică un vis al majorității reformatorilor de atunci ai liricii: acela de a realiza „sinteza" artelor. Adrian Maniu reușește să utilizeze mijloacele literare din perspectiva unui plastician. De aceea va cultiva și el imagismul în sensul precizat de Lovinescu și va contribui, astfel, la depășirea esteticii simboliste.

Lucrul nu s-a produs doar din dorința de a inova, ci grație impunerii unei noi sensibilități, care a generat o „rezistență" în fața esteticii simboliste. După ce impresionismul (care obiectiva aceeași sensibilitate pe care o întîlnim și în poezia simbolistă) dispersase materialitatea obiectelor percepute vizual, estompînd contururile și renunțînd, practic, la desen, se observă la începutul veacului o *revenire la figurativ*, care explică amintita „rezistență". Criteriul poeticului rămîne sugestia, dar „strategia" retorică se modifică radical. În poezie, revenirea la figurativ contrastează atît cu tehnica macedonskiană a dematerializării („Nu e de aur, e de raze..."), cît și cu aceea a simboliștilor, preocupați mai mult de atmosferă decît de conturarea „decorurilor". Generația Maniu-Vinea-Fundoianu impune în poezia românească o viziune picturală pe care o vom reîntîlni, în varii manifestări, pînă în zilele noastre.

---

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ediția 1941, p. 740.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate că amintita viziune este cvasi-generală, există diferențe individualizatoare. Tendința de a refuza interpretarea datelor percepute este comparabilă cu aceea a lui Matisse, cel mai aproape de acesta fiind Adrian Maniu. Transcenderea imagisticii este mult mai pronunțată la Alexandru Philippide, robit vizionarismului de factură romantică. Figurativul contorsionat, generator de spaimă, din poeme scrise de Fundoianu sau Vinea este înrudit, ca viziune, cu acela din pictura expresionistă. Dintre alternativele estetice care se ofereau *atunci* poeților, revenirea la figurativ se opunea doar simbolismului.

Am văzut că sintetismul a fost cel mai drag vis al avangardei noastre „istorice". Și totuși, la reprezentanții acestei mișcări, influența plasticii s-a manifestat mai mult în latura doctrinară, nefiind atît de fecundă în plan strict poetic precum fusese influența (spiritului) muzicii asupra liricii simboliste.

Ceea ce, la iconoclaști, nu depășise condiția unui neatins ideal estetic, devine la unii reprezentanți (Adrian Maniu în primul rînd) ai modernismului moderat o realitate artistică. Nu este vorba de influență propriu-zisă a artelor plastice asupra literaturii ci, mai degrabă, de o dezvoltare paralelă și, mai precis spus, de o practicare a literaturii dintr-o perspectivă identică aceleia a plasticienilor.

La Eminescu privirea era asociată cu gîndirea, în timp ce la Adrian Maniu se poate vorbi de un adevărat hedonism vizual. Contestînd primordialitatea văzului între simțuri, simboliștii subminaseră tocmai *interpretarea* prea directă a realității percepute, ceea ce crea impresia stînjenitoare de discursivitate. Imagiștii fac pasul decisiv înainte, reinstaurînd primatul vederii, eliberate însă de sub tutela gîndirii logice. Accentul nu mai este pus pe tradiționala percepție, ci pe instituirea unei realități formale, care se cere „gustată" ca atare, nu interpretată. De aceea Ion Pillat și Vasile Voiculescu nu sînt analizați în prezentul capitol, cu toate că, mai ales în cazul lui Pillat, gustul artistului era foarte în spiritul vremii. Criteriul includerii în categoriile de „moderniști" sau „tradiționaliști" este modernitatea perspectivei creatoare, nu a idealului estetic.

Detașarea lui Adrian Maniu de mijloacele specifice simbolismului este vizibilă în *Primăvară futuristă (vari-*

Scanned with OKEN Scanner

antă) : „Uite, primăvara reînvie, și toți pomii au flori de hîrtie. / Cerul e sumar ca un decor. Arăturile sînt pline de noroi. / Vino, vreau să ne plimbăm și noi. Poate crezi în declarații de amor. / Cîntecul atît de monoton zîrîit în sîrme de telefon. / Salcia imobilă cu ciucuri înflorește.“ Cerul „sumar“ indică tendința spre renunțarea la podoabele tradiționale ale poeziei, fără ca imaginile memorabile să lipsească : „Trenul trece, fumul cade gros / cînd pe ape frigul se cojește.“ În același an sînt scrise poemele *Portul seara* și *Pădurea (studiu)*.

În primul, decorul zării este, zice poetul, „scris în roșu subliniat“. Interesul pentru cromatică nu-l exclude pe acela pentru desenul precis : razele soarelui se desprind ca spițele roții, catargele se profilează pe întinderea de apă ca „bice cu sfori“. Percepția este încă dominantă (de aceea se vorbește despre vapor doar atîta vreme cît el se află în raza privirii ; apoi, „Îndepărtîndu-se, imaginea se pierde“), dar efortul se concentrează în direcția instituirii unei realități formale : „Baloturi de bumbac ce se desfac — / un cer cu nori, / un deal cu mori / în care vîntul ostenește dîndu-se de-a tumba ; / jos, apa spuma îmbrîncește, / ornamentînd cu bale în ghirlande cheiul.“ Mai evident este acest lucru în *Pădurea (studiu)* : „Crengi, sulițe strîmbe și cuiburi părăsite, / spre mlaștina ca plumbul adîncă cenușie, / se-ntind brațe de ramuri și oglindiri de nori / și croncănit de ciori.“ Motivul poetic a fost impus de simboliști, dar tratarea lui evidențiază autonomizarea imaginii, devenită, din mijloc, scop.

Adrian Maniu nu a fost un discipol docil. În prima-i plachetă de versuri (debutul editorial se produsese cu un volum de proză, în 1912) — *Salomeea sau urmările unei proaste educațiuni* (1915) — el se dovedește un reprezentant tipic al amintitului proces de radicalizare a orientării reformatoare. Întîlnim aici fragmente în care se polemizează deschis cu estetica simbolistă : „Trebuie înlăturată ftizia cîtorva frunze, / cu sînge de toamnă, necesare începutului / obișnuitelor elegii. / Și să-ți spun o mulțime de lucruri știute.“ *(Neîntîlnirea)*. Sînt și pasaje de curat avangardism. În finalul poemului *Neîntîlnirea*, după *„Hohotul furtunii“* („Tot nu crezi că mori ? / Ha, ha, ha, ha, ha !“), se face această precizare ironică : „Replica rămîne fără de rimă, cum era de așteptat.“

Scanned with OKEN Scanner

În chip ciudat, „cumințirea" deplină a poetului se produce exact atunci cînd teribilismele atingeau apogeul în literatura noastră, orientarea avangardistă închegîndu-se ca *mișcare*. Acest precursor abandonează recuzita iconoclastă tocmai cînd ea se impunea !

Trebuie să remarcăm însă că premisele renunțării la teribilisme existau încă din anii tinereții. În 1914, tonul lui Goga îl depistăm în *Cîntec la țară*, iar un vechi motiv baladesc este tratat în *Poveste prescurtată* (titlul ironizează amploarea vechilor balade). Tot atunci a fost scris poemul *Icoană*, care ar fi putut aparține și unui reprezentant al poeziei tradiționale.

Adrian Maniu abordează motive tradiționale după o familiarizare cu importante cuceriri ale poeziei moderne. Experiența sa insurgentă și teribilistă a rodit, cu adevărat creator și durabil, abia în volumul *Lîngă pămînt* (1924) și în cele care au urmat.

Așa cum Fundoianu alegea un semnificat tradițional spre a face mai neașteptată maniera tratării, Adrian Maniu folosește, în volumul *Lîngă pămînt*, mijloace expresive vădit novatoare în tratarea unor motive din viața păstorească, de pildă. Subiectele sînt vechi de cînd lumea, dar tratarea este „de ultimă oră". În volumul din 1930 *(Drumul spre stele)* poetul reliefează, de altfel, contrastul voit între idilismul anacronic și noua sensibilitate : „Ehei !... / Tu stai la geamul scris de ger, cu dalbe flori de prun, / uitat de vremuri, într-o fundătură de cătun, / visînd livezi de primăvară ; scrijelind poetica ta artă, / [...] bei aromire dulce din ulcele de pămînt, în abur fumegat de țuică fiartă, / în vreme ce brusc, prelungite țipete de agonie cristalinele văzduhuri ascuțit străbat, / din porcul pentru mîntuire îmbuibat, / spre cinstea Sfîntului Ignat, / pe cînd în spațiu se pornesc, cu-adevărat / miraculoase radiosemnalizări, ducînd spre infinit vestiri în sacadat mesaj iluminat." *(Decembrie rural.)*

În poemul titular al volumului *Lîngă pămînt* tehnica e descriptivă : „Deschide sperietoarea, spre cer, brațe greoaie ; / de dangăte de clopot, lung bălțile vuiesc, / se ghemuie subt glugă încinse șiri de paie, / a scăpărat, albastru, luceafăr ciobănesc. // Bat drum, prea încărcate, vechi care cu trifoi, / umbroși oameni de munte, dormind, trec spre cetate, / din zeghii lung mițoase, prin

Scanned with OKEN Scanner

somn boldind în boi. / Subt punți de lemn curg rîuri, reci zale nencetate. // Au tras cu pușca-n stele, sus, de la vii, pîndarii ; / morți, paznicii și cîinii au amuțit în arii ; / triști greieri la întreceri sfîrșesc țîrîitori, / cînd diavolii scot limbă de flăcări pe comori.“ Ca și în *Priveliștile* lui Fundoianu (cu al cărui univers poetic este înrudită și imaginea din *Crucile fîntînilor* : „Sătulă stă cireada sură, îngenuncheată la fîntînă ; / boi mari, în freamătul de iarbă, închid grei ochii fumurii, / izbind cu cozile în muște ; tălăncile domol se-ngînă, / stol, graurii scîntei de soare, s-au fugărit pe bălării.“), este vorba de reprezentare, nu de consemnarea unor percepții. Sînt priveliști *inventate*, realizate prin acumularea de notații „curgînd“ sacadat.

Grăitor în privința faptului că avem în față imagini inventate este textul *Poveste tăinuită*, unde „Crapii negri spintecă adîncul verde, / rațele măcăie, undeva în ceruri, nevăzute...“ Și aici, ca și în poemul citat al lui Fundoianu, artistul „ghicește“ elementele care se ascund privirii sale. Și chiar atunci cînd apelează la tonul evocator, este vorba tot de instituirea unei realități artistice *(Intrarea la schit)*.

Aglomerarea de notații scurte, avînd aspectul unor simple consemnări disparate, anticipă tehnica „inventarelor“ poetice : „Colinele înalță-n seară, spinările albastre-sure. / Merg drumuri lungi, călăuzite cu procesiunile de plopi. / O mlaștină închide ochiul subt o sprînceană de pădure. / Împleticitele izlazuri sfîrșesc la rîpile din gropi. // Fîntîna spînzură în slavă burdufu-n pîrghia furcată. / Cu șarpe-n plisc, se lasă barza pe cerul de apus strivit. / Agale, vacile domoale urnesc cireada lor bălțată, / lung rumegînd în tihnă, botul le picură argint topit.“ *(Țară.)* Pasul spre viitoarea tehnică a „inventarului“ a fost făcut prin ruperea continuității din poezia veche : în locul imaginii organic dezvoltate apare aspectul de mozaic. Mai aproape de vechea poezie descriptivă este această *Natură moartă* : „Din trandafiri sălbatici și flori culese-n lan, / mănunchiul își răsfiră lumina în pahar. / Sînt picături de sînge și ramuri de mărgean,/ trezind apa-n bobițe, pe verdele cleștar. // Buchetul se înclină spre albul șters al zilei ; / cad ofiliri ca stoluri, ninși porumbei în seară ; / cînd lîngă mingea, tocul și cărțile copilei, / pocnește struna-n racla cutiei de vioară.“

Scanned with OKEN Scanner

Nu aici este de căutat noutatea poetului, ci în versurile anterior citate, unde ordinea se instituia, abia la sfîrșitul lecturii, din fragmentele prezentate într-o voită dezordine.

În poemul intitulat, atît de sugestiv, *Vedenie de toamnă*, echilibrul între percepție și reprezentare este rupt, balanța înclinînd clar spre fantezie. Percepția din versurile inaugurale („Urmăresc linia pomilor pe cer, / îmi leagăn privirea pe frunze plouate...") lasă repede loc ordonării de către imaginație a elementelor văzute : „Dar au venit ciori răguşite / în zbor închipuind o coroană de spini."

Sugestiv în aceeași privință este poemul *Fata-Morgana*, unde „Berze heraldice trec, pe cîmpia cerurilor, în săgeată, / și înoată pierzîndu-se în apa nehotărîrilor din zare." Aluzia la vechile steme indică adîncimea pe care autorul (necantonat în imagine) a vrut s-o confere versurilor. Reprezentările din poem se vor, asemenea însemnelor heraldice, investite cu o forță de sugestie care contravine purului imagism. Adrian Maniu nu a rămas la simple imagini, fiind ispitit în egală măsură de poezia vizionară, domeniu în care vocația lui s-a manifestat plenar.

Bogat nutrită din folclor, imaginația artistului a plămădit făpturi memorabile : „Lunecînd din mii de ani de poveste, / carne de vis, podobită cu solzi de aur, / jumătate femeie, jumătate balaur, / din tot ce-a fost, și niciodată este" *(Șerpoaica)*. Terifiante sînt întrupările din *Vreme stricată* : pasărea din altă lume, mîrtanul zurlubatic, știrbele cărturărese, Al Urît etc. Fantezia poetului este dezlănțuită, vechile eresuri oferind elementele unei fabuloase ceremonii : „Chicotitoare, știrbele cărturărese au tocmit zăludelor ispravă : / îmbie robi de papură să le aducă miri strigoi, / și, de pomană, dărnicesc fiertura cu otravă. / Din toată treaba a rămas mofluz, pe țigla de olane, Al Urît. / Pe cornul dinspre miazănoapte, rît / de prea spurcat vier își scormonește afumat temei. / Pe urmă, se ivesc ajutători și niște domnișori purtînd inel la gît... / La poarta dosnică, pe unde fac toți răposații coadă, / bălăngănind pînă-n genunchi podoabe de cimpoi. / Pe ceafă poartă fesuri fără ciucuri, și-n călcîie au papucei cu pingeluțe noi ; / și guleraţi îmbățoșînd gru-

mazele-n jujaie : așteaptă, împieliții, Judecata de Apòi..."

Vizionarismul folcloric este mai pregnant în volumul *Drumul spre stele* (1930), a cărui temă dominantă este moartea. Ilustrativ este un *Amurg de basm*, unde prezența bănuită a strigoilor motivează zămislirea unor viziuni terifiante : „Nechezară, răscolind jăraticul, din grajduri subterane, telegarii aripați, / iar în beci gemură, din butoaie ferecate, zmei ; / lin adie, lacăte prinse-n văzduh, păianjeni cruciați ; / cu potcoavele Satanei scapără scîntei." Impresia abandonării irevocabile a tărîmurilor cîndva locuite este creată prin imagini de o pregnanță ieșită din comun : „Zid din care sfredelește cuib pasărea neagră, / bolți surpate, porți căscate, trepte măcinate ; / drumul, între statui fără de obraz, aleargă / printre țepi de ghimpi și năpîrlite piei metalice, de șarpe lepădate." Nicicînd rîvnită, liniștea care a cuprins locurile văduvite de viață nu e o izbăvire : „Mușchiul s-a întins polog de catifele să învesmînte tainița uitată, / unde pajuri mari au fost săpate să țină pomenire ; / lespedea de fulgere mușcată, / zăvorîtă subt descîntec de nelegiuire." Blestemul locului este ca roasele ziduri să nu cadă, agonia lor fiind, astfel, eternă.

În amplul poem *Mănăstirea din adînc* vizionarismul este rezultatul tratării unor motive folclorice cu mijloace ale literaturii romantice, trecute însă prin „filtrul" unei sensibilități moderne. Și aici este vorba de un blestem, tratat în ton baladesc. Mănăstirea domnească înălțată pe ostrovul unui lac oglindea, în limpezimea apei, o a doua mănăstire. „Starețul roșu" (care, prin nelegiuirile sale, va atrage blestemul ceresc) străpunge cu luntrea imaginea oglindită a mănăstirii ; semn anticipator (căci, potrivit datinei, imaginea oglindită trebuia ocolită), ca și faptul că toate „clopotele au sunat atunci într-o dungă." Odată cu starețul roșu, pătrund în mănăstire ispitele lumești. Și mult grelele păcate : „Frații jucau cu poalele sumese-n bîru. / Pelinul seca din clondire dulce-amar / Lumina candelelor se clătea neliniștită, / iar netrebnicii cuvioși cîntau de lume / (pe tot genunchiul cu cîte-o păcătoasă, / necătînd nicicum s-o pocăiască, / ci dimpotrivă, viclene plănuiri / scăpărau în ochii fiecăruia... / deși vechile cărți osîndesc îndeajuns preacurvia)". Prin beciuri și cămări săpate sub ostrov se ține „negrul so-

Scanned with OKEN Scanner

bor", o ordine inversă celei tradiționale părînd a se fi instituit definitiv. Infirmarea previzibilului este subliniată mucalit : „Nu se cade a fi amintită clipa spurcată, / cele rostite rămîie veșnic uitate."

Pedeapsa pe care, în spirit creștin, o atrage păcatul prihănirii sfintelor locuri are aspect apocaliptic : „Ropotesc revărsări potopite de apă, / căzute din cer, suite din lac, / fulgere se deapănă în jurul despicatelor turle, / totul e noapte, țipă toată firea, / înecul suie, pămîntul coboară. / Zidurile își surpă veacurile, desfăcute, sparte,/ și se răstoarnă, și se scufundă, / în timp ce pe ceruri fuga norilor / duce legioane de vedenii osîndite." Scufundată împreună cu ostrovul întreg, mănăstirea a rămas doar în eresul păstrat de oamenii locului.

Tema credinței structurează poemul dramatic *Sărbătoarea,* al cărui final oferă decodarea titlului volumului în care a fost inclus : *Drumul spre stele.* Un alt poem dramatic, figurînd tot acolo, este *Înmormîntarea feciorului de domn.* Jalea exprimată atinge, pe alocuri, forța lirică din celebra tînguire a lui Neagoe Basarab. Citez fragmentar din plîngerea sorei : „De-acum numai în ce-ai fost te găsesc. / Întîi, în fiecare cuvînt se stinge glasul tău... / Întîi, în fiecare lumină se șterge chipul tău... / Dar uitarea nu mîngîie, ci dăinuie aprigă durere, / gîndul e vitreg mormînt, care,-n a vremii tăcere, / aduce putrezirea amintirilor și simțirilor, / din pragul palatelor pînă în tihna mînăstirilor... / Unde să te mai păstrez, gînd curat și viu ? / Glasul tău vreau zadarnic să-l țiu, / chipul tău am să-l chem în zadar, / din durerea mea făcîndu-ți altar." Un frumos vers, de factură aforistică, găsim în replica rostită de Popor : „Abia cînd nu mai auzi, lumea te cîntă."

În volumul din 1930, Adrian Maniu își pune din plin în valoare latențele în privința invocației, dovedindu-se unul dintre cei mai originali poeți români în această direcție : „Înflorește, Doamne, sufletul meu, / cum înfloresc salcîmii și mălinii, / înapoiază-mi credința în dar, / cum întorci zborul păsărilor călătoare. / Muncește-ntreagă suferința mea, / cum în trupul morților rodește plugul, / apoi înalță gîndul pierdut, / fluture în floarea cerului de in, / și pregătește-mi sfîrșit înseninat, / ca asfințitul blajin de azi." *(Rugăciune.)* În alt poem, cuvintele se caută parcă după afinități eufonice, scurtele

Scanned with OKEN Scanner

versuri „curgînd“ limpezi într-o incantație ce justifică din plin titlul : „Scîrțîie cocorii, / vremea rea îi prinse. / Zboară vrăjitorii / pe tîrnuri aprinse. / Cînd frunzare,-n zare, / moarte-ntorc în vînt, / pierzare năzare / cerul de pămînt“ *(Vrajă)*. Nu ne miră, în acest caz, prezența în volum a unui superb poem despre colindele străvechi : *Stea de iarnă*. Materia întreagă se spiritualizează în seara aleasă („Toată ninsoarea e acum stele, / toate stelele merg colindînd.“), cîntecul fiind investit cu puterea magică de a incita spiritul („Cîntece vechi, — fragede pentru gînd, — / se opresc, pentru ca sufletul să pornească prin ele.“) și de a-l transporta pe ascultător în lumea legendei auguste : „Moare un prunc în cîntec ș-acum.“ Aceeași încredere în puterea cuvintelor l-a condus la scrierea remarcabilului *Blestem* inclus în volumul *Cîntece de dragoste și moarte* : „Să nu pricepi niciodată frumusețea, / nici adevărul, nici jertfirea pentru gînd, / să-ți fie tinerețea cumpănită și nebună bătrînețea, / să disprețuiești dragostea, să nu ai prilej să fii blînd“. Forța lirică a poetului este dovedită plenar în imprecație și în mimarea exorcismului. Dar *noutatea* frapantă a liricii lui Adrian Maniu stă în organizarea discursului poetic, așadar în mijloacele de expresie.

O dovadă grăitoare o oferă poemul *Lîngă moarte* (nu-i exclus ca acest titlu, figurînd într-un volum dominat de tema morții, să fie o aluzie la volumul *Lîngă pămînt*), unde noutatea stă nu în materia lirică (cutremurarea studentului în medicină în fața evidenței că nu poate salva o viață, ci doar prelungi o suferință și, apoi, indignarea că nu poate opri tratarea cadavrului drept material didactic), ci în „montare“. Aceasta este cert influențată de tehnica reportajului, pe care tocmai în acei ani o impuneau reprezentanții avangardei „istorice“. „Indicațiile“ de la începutul și de la finele poemului vor să creeze iluzia autenticității, poetul păstrînd o detașare suverană față de materia pronunțat lirică pe care o tratează.

Aceeași detașare este vizibilă în ciclul *Poveste din sat*, unde poetul apelează la trucul narațiunii în versuri, în maniera copiștilor de manuscrise din veacurile apuse : „Am să pomenesc ultima primăvară... / Treisprezece ani au trecut... / Ar fi prea mare povară / să scriu chiar toate, cum s-au petrecut“ *(Treisprezece ani)*. În același

Scanned with OKEN Scanner

stil sînt mimate alternativele extreme ale „gurii lumii“ *(Ce a zis satul)*. În final, „poveștii“ i se conferă caracter de generalitate, trecîndu-se dincolo de anecdotă, în simbolistica biblică.

Unitatea ciclului este deplină și autorul are grijă vădită să o reliefeze, dintr-o pornire ludică ; unul din texte se numește chiar *...Mai departe*, subliniind perfecta coerență a „poveștii“. Începutul ei impune, șăgalnic, un aer propice întîmplărilor ireale : „Pe strada adormită-n soare... / Soarele era sus pe cer... / A căzut o floare / dintr-o fereastră închisă cu fier, / cînd a trecut o casă de lemn, / cu un coș, cot scrîntit, care fumega“ *(Saltimbancii)*. Este mimată minunarea celui ce relatează fapte extraordinare pentru sat (căci, vorba poetului : „Întîmplările astea nu vin în orice ani...“), într-un stil ce-l parodiază pe acela al narațiunilor versificate din veacul al optsprezecelea. Tonul șăgalnic ne amintește că, înaintea primului război mondial, poetul intriga spiritele conservatoare prin teribilisme și detașare ludică.

Oricît de vechi ar fi semnificatul liricii lui Adrian Maniu, „strategia“ retorică evidențiază modernitatea artistului. Ceea ce sare în ochi de la prima lectură este metaforizarea șocantă, conducînd la crearea unor fericite imagini : „Între coasta dealului și brațul rîului, / o inimă moartă, bisericuța...“ *(Cîntec sau rugăciune)* ; „un fulger sare ca din amnar“ *(Ciobanul bătrîn)* ; „Purtînd urme desculțe în praful pustiu, / drumul unduia plin de nevăzutul viu.“ *(Arătarea)* ; „Cetitorul cerului a deslușit o stea, / aur vechi, în albastra pustietate cristalină.“ *(Scripturi)* ; „Norii pietroși, ca o turmă văpsită / cu amurg pe frunte, pentru măcelărie.“ *(Dragoste, și aici...)*. O imagine de aceeași pregnanță a asfințitului găsim și în alt poem : „Pe marginea satului, / casele se fac, o clipă, roșii, / pentru că soarele s-a jupuit în spini“ *(Măgarul)*. Exemplele s-ar putea încă înmulți, dar ne limităm la citarea imaginii răsăritului : „Din răsărit raze de suliți însîngeră al nopții piept, / trecînd cu fiecare clipă din vînăt spre argint de floare.“ *(Dimineața pe Bărăgan.)*

Ca și alți poeți ai generației sale, Adrian Maniu manifestă o predilecție pentru semnificatul ce tocmai atunci se impunea în lirica noastră : *tăcerea*. Aceasta domină, sugestiv, și poemul intitulat... *Glas de toamnă* : „Liniște

Scanned with OKEN Scanner

în ogorul unde sămînța veghează, / liniște în sufletul învins, / liniște în foile ce s-au desprins, / și în steaua care stă să cază". Memorabile sînt versurile din *Cîntec la neguri* („trec lăstunii, zbor frîngînd /.../ gînd tăcerii îngînînd") și din *Însemnări*: „noaptea înălța cădere de tăceri".

Și totuși, zgomote multe tulbură tăcerea în lirica lui Maniu. Puternice toate: mugete, bubuituri de pușcă ș.a.m.d. Așa cum întunericul pune în evidență strălucirea stelelor, tăcerea sporește forța de penetrație a sunetelor: „E liniște adîncă, / și nici măcar speranța de-acuma nu își ține / credință pentru suflet. Și inima e stîncă. // Dar iată că tăcerea de-un sunet e tăiată, / cu salturi se ridică chemarea sfîșiată / și țipătul se urcă sălbatic, mînios..." *(Vedenie)*. Poetul își „dozează" cu mare subtilitate efectul; raportarea la mijloacele literaturii expresioniste este posibilă și ea a fost deja analizată de Ovid S. Crohmălniceanu; criticul emite ipoteza, plauzibilă, că mijloacele imagistice ale expresionismului au pătruns în poezia lui Maniu „aproape exclusiv pe o cale pur plastică". În același loc se observă că, „pînă la un punct, însuși bizantinismul *Gîndirii* a fost o formă de expresionism grefat pe anumite realități locale" [1]. Mult mai ispititoare (părîndu-mi și mai îndreptățită) este raportarea lui Adrian Maniu la „Jugendstil". [2]

Dintre curentele artistice europene care au contribuit la „modelarea" sensibilității unor scriitori români, cel mai rar se vorbește despre „Jugendstil" („stilul 1900" conturat în Germania și Austria, echivalent mișcărilor franceze, spaniole, engleze și americane cunoscute sub numele de: „Art Nouveau", „Arte Joven" și „Modern Style)". [3]. Am încercat în volumul al doilea al *Istoriei* evidențierea unor trăsături de „Art Nouveau" în poezia lui Minulescu. În același an, Ovid S. Crohmălniceanu a publicat un foarte convingător eseu despre Mateiu Caragiale, dovedind că proza acestuia nu poate fi înțeleasă în afara curentului impus în plastica de la cumpăna

---

[1] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978, p. 93.

[2] *Ibidem*, p. 94.

[3] Ovid S. Crohmălniceanu, *Stilul matein*, în: *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, 1984

Scanned with OKEN Scanner

veacurilor. Aceeași raportare o putem extinde la mulți dintre artiștii formați la începutul secolului. În primul deceniu al secolului nostru, Viena (centru care a înrîurit mult sensibilitatea artiștilor români ai epocii, ardeleni îndeosebi) înregistra apogeul artei lui Gustav Klimt. Tinerii care se formau în Germania ajungeau în contact cel puțin cu grafica „Jugendstilului", în reviste ; este greu de crezut, apoi, că schimbările produse în arhitectură și recrudescența artelor „minore" puteau să nu influențeze sensibilitățile artistice în formare. Influența „Jugendstilului" a continuat să se manifeste și după ce alte curente i-au luat locul ; există mereu în receptare un decalaj între momentul de apogeu artistic și momentul acceptării unui curent reformator. Depășite în îndrăzneală de curente mai radicale, stilurile impuse de „Art Nouveau" sau „Jugendstil" își dobîndesc prestigiul meritat, în mediile noastre culturale, abia după 1910. Să nu uităm că stilul „Sezession" pătrunsese și în arhitectura orașelor noastre (mai ales în Transilvania și Banat), ca și în grafica revistelor.

La Adrian Maniu, apropierile cele mai evidente de sensibilitatea impusă de „arta 1900" se pot face în volumul din 1915 : *Salomeea sau Urmările unei proaste educațiuni*. Erotismul din *Irod cheamă dansul* ne face să ne gîndim la senzuala grafică a lui Aubrey Beardsley : „Să vină Salomeea, / ca un șarpe / tîrîndu-se spre strachina cu lapte. / Cu ochii de aur, în aurii inele, / cu pleoape de cerneală, / cu tîmplele înrămurite de vine verzi ca fierea, / cu unghiile vărpsite-n fapte. // Vreau să-și dezvăluiască cele șapte / învăluiri, subt care-și poartă / reînvierea / șolduri stearpe, / din zările nerăsărite / în trena de beteală cometară." Imaginarul este, aici, structurat de o sensibilitate care are clare înrudiri cu ceea ce, în cadrul plasticii din jurul anului 1900, a fost numit „Erotic Style". Alegerea însăși a motivului biblic este în consonanță cu predilecția artiștilor plastici la care mă refer. S-a arătat că Salomeea a devenit „simbolul social al sfîrșitului de secol, prototipul *femeii fatale* care-și găsește întruchiparea și în acela al Mesalinei, Juditei, Cleopatrei ș.a. sau pur și simplu în mulțe portrete stranii de tinere fete cu ochii nostalgici, buze întredeschise și păr lung, ondulat, așa cum au răsărit ele la sfîrșitul secolului. În-

Scanned with OKEN Scanner

dărătul tuturor acestor reprezentări iese la suprafață imaginea răspînditoare de neliniște a femeii vampir care, asemenea sfinxului, jumătate fiară, jumătate ființă umană, se năpustește asupra bărbatului spre a-i suge sîngele.“ [1] Dorința evocată în poemul din care am mai citat dovedește că vizionarismul lui Adrian Maniu este înrudit, aici, cu acela al plasticienilor apuseni de pe la 1900 : „O, cîntec nesfîrșit, / lin legănat / de piciorușe albe, zăvorîte cu inele / și cu brățări ce te sărută, / cu o răcoare prefăcută / în șerpuiri / atît de scumpe, și de grele“.

„Decorativismul“ de care s-a vorbit în lirica lui Maniu poate fi și el raportat la interesul pe care „arta 1900“ l-a manifestat pentru ornamentică, arabesc și sinuozități expresive. Înainte de a fi teoretizată de E. Lovinescu (o făcuse totuși Ovid Densusianu), „sincronizarea“ se produsese între sensibilitatea unor reformatori ai artei românești și cei ai artei europene. Radicalizarea atitudinii reformatoare a dus, în preajma primului război mondial, la conturarea unei noi sensibilități ; între sursele care au modelat-o (fără a-i impune un profil epigonic), „arta 1900“ nu poate fi minimalizată.

VI

Spre deosebire de avangarda „istorică“, ce reușise să se contureze ca mișcare relativ omogenă (în ciuda divergențelor inevitabile în existența unor grupări extremiste), modernismul moderat este o realitate eterogenă ; manifestările lui sînt de o extraordinară diversitate, mergînd pînă la apropieri vizibile de avangarda „istorică“ (Adrian Maniu, Ion Barbu, Ion Vinea, Eugen Ionescu, George Magheru), dar și de poezia clasicizantă (Alexandru Philippide). Lucrul nu miră în cazul unei atari forme de modernism, care viza, programatic ori nu, o acțiune de armonizare. Prezentul paragraf este dedicat căutărilor artistice care, după primul război mondial, au contribuit la diversificarea manifestărilor modernismului poetic românesc.

---

[1] Hans S. Hofstätter, *Simbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, Du Mont Dokumente, 1965 (apud Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori...*, ed. cit., p. 247).

Scanned with OKEN Scanner

O prezență insolită în climatul literar postbelic a fost Alexandru Philippide. Modernismul primelor volume — *Aur sterp* (1922) și *Stînci fulgerate* (1930) — a prins critica pe picior greșit, ceea ce a făcut ca abia în 1930 un poet să reliefeze locul lui Philippide în devenirea poeziei românești : „Mai mult decît primele volume ale lui Blaga și cu incisivitatea unui vers pe care nici *Lauda somnului* nu-l închide, *Aur sterp* a lucrat sterilizator asupra vulgarității produselor literare ale urmașilor lui Vlahuță și Cerna. Redevenirăm contemporanii lui Eminescu.“ [1] Autorul *Jocului secund* vede în Philippide un revoluționar acționînd deopotrivă contra conservatorismului anacronic și a modernismului pripit : „Fii ai unor părinți eminescieni, făgăduiți dulcelui vis germanic, prin taina ierbii de omăt și a *florii albastre,* călcarăm cu hotărîre și lepădarăm dubla trivialitate a unor rurali fără mister și a unui modernism ce reușise să-și asimileze, din toată sforțarea occidentală, doar formele galante ale traficului viu sau ale cupletului“ [2].

A redeveni contemporani cu Eminescu însemna, pentru Ion Barbu, a urca poezia la altitudinea marilor valori și a o plasa în sfera tulburătoarelor neliniști. Nu prin imitație, ci aducîndu-l pe Eminescu la nivelul sensibilității poetice din deceniul al treilea al secolului nostru. Prin talentul său, Philippide a reparat ceea ce stricaseră epigonii eminescieni.

Revenirea la Eminescu este, desigur, o metaforă ; nu e vorba de o reîntoarcere în timp, ci de o atragere în prezent a valorilor trecutului. Este vorba, mai bine zis, de exploatarea strict modernă a unor virtualități abandonate. L-am definit pe autorul *Luceafărului* drept cea mai mare sumă de virtualități din literatura română (vol. II, p. 55). Și iată că nu clasicizanții, ci un reprezentant al modernismului se dovedește continuator — în mod creator — al poetului nostru național.

Barbu indică drept punct comun al poeziei eminesciene și al aceleia din *Aur sterp* ancorarea în tradiția romantică și, în speță, exploatarea lirică a fictivului tărîm subteran creat de Novalis. [3] Într-un climat literar domi-

---

[1] Ion Barbu, *Salut în Novalis (Al. A. Philippide, „Stînci fulgerate“)*, în : *Pagini de proză*, ed. cit., p. 100.

[2] *Ibidem*, p. 99.

[3] *Ibidem*, p. 102.

nat de imagiști și inovatori în materie de semnificant poetic, revenirea la vizionarism era o revoluție necesară. În 1929, Barbu însuși aprecia noile curente poetice exclusiv în măsura în care „au însemnat o revenire la imaginativ și romantic.“ [1]

Putem vorbi, în volumul de debut al lui Philippide, despre un adevărat gust „retro“ (pe care îl vom depista și la reprezentanții Cercului Literar din Sibiu), manifestat atît în motivele inspirației, cît și în „strategia“ retorică adoptată. Structurile imaginarului sînt modelate de literatura romantică. Ca și Rilke, Philippide aparține familiei puțin numeroase de spirite moderne fascinate de augustele structuri literare. Atitudinea lui față de existentul cultural (detașarea de el nelipsind !) este opusă celei pe care am întîlnit-o la iconoclaști. Philippide nu refuză trecutul, ci îl integrează propriei opere. Convențiile de odinioară și motivele poetice ale romanticilor dăinuiesc în el precum temperatura îndepărtatelor ere geologice în recele cărbune de acum. Deplin asimilate, vechile convenții poetice sînt obiectivate în chip organic, nu epigonic : „Dar cîntecul, de l-am știut demult, / Să-l spun acum nu știu, știu să-l ascult. / Nu pot să-l cînt, dar cîntă-n mine-acum, / Așa cum apa curge lung, sau cum / Clipește-o stea, ori șerpuiește-un drum.“ *(Lied.)*

Reprezentativ pentru tratarea modernă a unui mit îndrăgit de romantici este amplul poem dramatic *Izgonirea lui Prometeu*. Zbuciumul de aici este o manifestare specifică sensibilității secolului nostru, nicidecum reînvierea clasicizantă a unei vechi legende. Tema (romantică și ea) este cea a apusului zeilor ; însinguratul Prometeu al lui Philippide suferă că nu este înțeles de zeitate, iar nu de mulțime. Mai mult încă : autoeliberîndu-se, întinde o mînă de ajutor celui ce dictase înlănțuirea-i. Moartea zeilor este anunțată în ton apocaliptic : „Mulțimea, Zeus, nu te mai așteaptă ! / Blestemul ei prin mine spre tine se îndreaptă. / Prea mult întîrzii, zeu nebun ! / Acum, cînd lanțurile mi-au căzut, / Coboară lîngă mine, zeu de lut, / Să-ți spun : // Să tremuri, Zeus ! Trăsnetele-s sparte. / Vulturii — morți ! / Spre

---

[1] *Ibidem*, p. 52 (interviu luat de Paul B. Marian).

Scanned with OKEN Scanner

tine vremea vine de departe / Cu huruit de roți să-ți bată-n porți."

Este aici tragedia zdrobirii idolilor. Rămas fără credință, Prometeu se simte solidar cu zeul căzut, de care-l leagă blestemele de jos : „Dă-mi mîna, Zeus ! Singur ești, ca mine, / În cerul tău pustiu și zdrențuit. / Spre stînca unde-am stat înlănțuit / Privește-n jos puhoiul care vine. // Ne blestemă mulțimea deopotrivă. / Ești singur, Zeus ! Singur sînt și eu. / De ce înlături mîna milostivă / Pe care ți-o întinde Prometeu ?" Fără alura belicoasă a reprezentanților avangardei „istorice", Philippide săvîrșește un act demn de aceștia : răstoarnă mitul străvechi, dîndu-i o turnură cu totul neașteptată. Eliberat, Prometeu îi oferă zeului fără credincioși șansa găsirii unei alte lumi : „Cu mine, Zeus ! Zvîrle-te în larg. / Acolo unde zările se sparg / Spre haosul cu mii și mii de ceruri / În care se vor naște aștri noi. / De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus, / Să cucerim nemărginirea amîndoi ?"

Lipsa unui răspuns subliniază deplina însingurare a lui Prometeu. Aspirațiile lui sînt mai mari decît ale zeității : „Eu / mă voi urca spre soarele puternic. / Să-ntîmpin vremea nouă-n drumul meu. // S-adun în mine fulgerele toate, / Să mi le-aprind priviri în ochi ! să sorb / În ochii mei întreg văzduhul orb, / Și cerurile toate să le sorb ! // Și inima luminii s-o smulg din Haos vie, / S-o prind pe veșnicie-n pieptul meu. / Și, pîn' voi izbuti să mor și eu, / Întemnițat în veșnicie, / Mereu să sufăr și să lupt mereu." Această întruchipare originală a „omului revoltat" ascundea, sub aparența cuminteniei exterioare (vers tradițional, inspirație din mitologia antică, inevitabilul retorism), o mare îndrăzneală artistică. În timp ce reprezentanții avangardei „istorice" persiflau tradiția, Philippide o revigorează.

Ca și în cazul lui Ion Barbu, apelul la prozodia tradițională poate fi interpretat — într-un climat literar dominat de verslibrism — drept gest polemic implicit. Modernă nu este, în *Izgonirea lui Prometeu*, versificația, ci sfîșierea lăuntrică sugerată aici. Sensibilitatea este a individului trăind într-o lume al cărei vechi echilibru a fost rupt, fără ca unul nou, echivalent, să se fi impus. Izgonit este, în poem, zeul, nu Prometeu ! Așa cum l-a întrupat Philippide, Prometeu devine simbolul individua-

Scanned with OKEN Scanner

lismului într-o epocă văduvită de credință ; în acest punct găsim înrudirea cu sensibilitatea arghezianǎ, sfîșiată și ea, în *Psalmi*, de lipsa răspunsului mîntuitor.

Înrudirea cu Arghezi este mai vizibilă încă în *Cîntecul nimănui*, aflat tot în volumul de debut. Tangențele țin nu doar de sensibilitate, ci și de ton : „De vorbă vreau să stau acum cu tine, / Tu, care-ai plămădit pe om din glod ! // Mi-am aruncat nădejdile în mine, / Credința să mi-o prind ca-ntr-un năvod ; / Dar n-am găsit decît străvechi suspine. // Am rîs atunci de visul meu nerod, / Și-nspăimîntat m-am ridicat din mine.“ Sau : „Adînc și mult te-am căutat : nu te-am găsit. / Belșug de vis în mine port — și-s obosit. // Prăpăstii largi în mine au deschis / Mormînt adînc belșugului de vis.“ Căutarea disperată, săvîrșită cu un chinuitor sentiment al zădărniciei, este a omului de la începutul secolului nostru. Una din strofe („Tu, care-ai plămădit pe om din humă, / Spre tine-acum nădejdea mea se-ndrumă“) ne trimite cu gîndul la imnul lui Petru Cercel ; certitudinea de acolo a dispărut, însă, singura raportare îndreptățită rămînînd aceea la Tudor Arghezi.

Ca și în *Izgonirea lui Prometeu*, este căutată o nouă credință. Dorită, ea este încă o virtualitate („Sătul de-a-vîntul van, de visul mic, / Îmi voi ciopli statuie din Nimic, / Gîndind la cei ce inima în două / Și-au frînt-o, și ne-au dat din ea și nouă / — La cei cu zîmbet bun de mucenic, / Ce-au plămădit din soare pîinea nouă.“), singura certitudine — dureroasă, generînd tensiunea lirică — fiind aceea a amurgului zeilor. „Mormîntul *tău* în mine s-a deschis“, i se spune Zeului necunoscut *(Deo ignoto)*, căruia îi este dedicat cîntecul. Tragedia vocii lirice este aceea a perceperii precarei situații de după ruperea echilibrului milenar („Mi-e sufletul o năruire de statui“), salvarea — cîtă este... — stînd doar în căutare continuă ; tensiunea ei generează poezia. Independent de Arghezi, Philippide a dat glas tensiunii din celebrul *Psalm :* „Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !“

În literatura noastră, Philippide se impune drept unul din cei mai mari poeți ai sfîrșiturilor. Dacă în cele două poeme amintite (ajungîndu-se, în *Izgonirea lui Prometeu*, la accente apocaliptice) era vorba de pierderea credinței liniștitoare, în *Drum în amurg* este imaginată, tulburător, o stingere a universului întreg. Vizionarismul halu-

Scanned with OKEN Scanner

cinant de aici este congener celui al marilor expresioniști germani : „În zări plutește-o stăfie de soare. /.../ Năluca Vremii trece-ncet pe drum, / Mi-aruncă-n ochi un pumn de clipe moarte : / Scrum / Pe care-l mînă vîntul mai departe, / Acolo unde nu mai este drum, / Nici clipe moarte. // Un cer în zdrențe printre crengi se-nclină. / Văzduhu-i numai falduri de tăcere, / Și în lumină / E parcă o împrăștiere / De stele stinse. /.../ Și soarele e mort — demult.“ Atmosfera stingerii este înfățișată în imagini de o pregnanță pe care o vom regăsi în poemul *Cel din urmă om*, din al doilea volum al artistului.

Ion Barbu vedea în acest poem „opusul haosului virgin și biblic“ [1] ; el este, tocmai prin lipsa oricărei speranțe de regenerare, mai torturant. Sub raport artistic, primele patru strofe sînt cele mai atrăgătoare, constituind, practic, un poem cu autonomie distinctă, pe care versurile ce urmează nu fac decît să-l decodeze. Nu în această motivare a viziunii artistice stă interesul poemului, nici în finalul șăgalnic, ci în viziunea din cele patru strofe inaugurale. Terifiantă, ea dovedește odată în plus înrudirea de structură între Philippide și expresionismul german : „În orbite ochii au rămas / Ca niște-aproape stinse scîntei — și capul ras / Cu urechile ca două cioturi / De aripi, își fac vînt / Ca să zboare de pe umeri / Și să cadă, copt și palid, la pămînt. // În fața găurită de vărsat / Nasu-i moale, lung și straniu. / Înăuntru-n dosul feței tupilat, / Gîndul trebuie să crească / Ca o inimă sub craniu. / Și, dacă o privești mai mult, e drept : / Fața are-nfățișarea unui piept.“ Desenul este grotesc, în stilul unui Munch, bunăoară. Vizionarismul înclină clar spre caricatură. Dar nimic nu provoacă rîsul. Găsim și aici o rupere definitivă a echilibrului existent, fără șansa ca un nou echilibru să se instaureze. „Fața vie-moartă“ indică fără echivoc drumul spre moarte.

Nu-i exclus ca poetul român să fi ajuns la efecte similare expresioniștilor germani plecînd de la surse comune, iar nu fiind influențat direct. Philippide dezvoltă aici latura „satanică“ a romantismului, de care n-a fost deloc străină literatura expresionistă. Viziunea aceasta putea fi inspirată de literatura romantică : „Nu-i greu să vezi pe fața vie-moartă / Că ochii nu-s ai feței care-i

---

[1] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

poartă, / Tot astfel cum urechile-s străine / De cap, iar capul stă pe umeri strîmb / Și nasul fluturatic ca o coadă, / Cu urechile în cumpănă se ține / Să nu cadă. // Iată gura care rîde / Altfel de cum ochii plîng. / Dar chiar gîndul de sub frunte / Nu-i al gurei care rîde, / Nici al ochilor ce plîng." Este de presupus că, pornit din romantism, Alexandru Philippide a evoluat pe căi proprii spre o literatură care, ulterior, și-a dovedit tangențe cu aceea expresionistă.

Mai multe titluri din volumul de debut indică o preferință pentru mijloacele poeziei descriptive : *Decor, Priveliște, Pastel, Decor vechi, Desen murdar, Pastel pustiu.* După lectura textelor, este dificil să afirmăm că este vorba de poezie descriptivă. Iată începutul unui *Pastel :* „Pe dealuri dogorite de podgorii / Aprinse-n vînăt crunt de poamă coarnă, / Din sita unui soare roș cocorii, / Ca niște sîmburi negri, se răstoarnă." Tangențe cu inițiatorul pastelului românesc (Alecsandri) sînt greu de stabilit. „Peisajele" lui Philippide au tensiunea acelora ale unui Van Gogh : „Apusul roș se năruie în clăi / De purpură clocotitoare. // Pe-aici pădurea s-a urcat din văi / În văi, / Odinioară, către soare." *(Pădure)* Este vorba de o lirică vizionară, care apelează la mijloace ale poeziei descriptive, fără a se reduce la așa ceva. Imaginea fabulosului drum către soare ține de forța vizionară a marelui romantism ; vîrstelor trecute ale planetei le corespund imagini demne de grafica expresionistă : „Bătrînii brazi se văd și-acum / Ca niște cerșetori rămași în drum, / Pe dealuri, sus, / Către apus, / De cînd convoiul lor smerit, / Urcînd mereu, / Pe veșnicie a înmărmurit / În drumul greu / Spre soarele care-a murit / Stingher, / Cu fruntea pe cer !"

Este vorba de priveliști inventate, ca la Fundoianu (cu deosebirea că acela restabilea un echilibru cîndva existent), al cărui ton îl întîlnim în unele stihuri : „În tîrg, țărăncile cu picioare goale / Au s-aducă smîntînă proaspătă în oale / De lut, acoperite cu brustur clăpăug / Pe maidane-au început să crească spinii / Cu florile ca niște răni. / Pe frînghii zdrențăroase au început vecinii / Să-și scoată hainele la soare. /.../ Miros de verde umed îți intră-n piept și sorbi / Adînc și larg văzduhul amestecat cu soare." *(Primăvară.)* Poemele fiind scrise

Scanned with OKEN Scanner

cam în aceeaşi perioadă, este vorba de obiectivarea independentă a unei sensibilităţi înrudite.

Mijloacele sînt ale poeziei descriptive, natura poeziei fiind vizionară : „Văzduhu-n zdrenţe-atîrnă pe cîmpie. / Se-ncruntă-n zări sprînceana unui dîmb. / Pe-aicea vîntul suflă veşnicie, / Şi Timpul, prin noroi, păşeşte strîmb !“ *(Desen murdar)* ; „Luna e un fir de vînt verzui / Care prin crengi, tremurător, s-agaţă, / Pe dealul unde brazii dorm / Cu ceru-n braţe.“ *(Năluca pădurii.)* În falsa-i poezie de notaţie, Philippide face un pas spre tehnica „inventarelor“ poetice, acreditată mai tîrziu în poezia românească : „Morminte vechi ; cărări pustii ; urme de cîini. / Vînt încîlcit prin crengi. Amurg. O piatră / Lucește ca un craniu printre spini. / Şi peste tot atîrnă greu văzduhul vînăt, / Din care cînii muşcă mult cînd latră.“ *(Ţintirim.)* Neautonomizată ca procedeu, enumerarea din strofa inaugurală este, din perspectiva dezvoltării ulterioare a poeziei, o „deschidere“ salutară.

Philippide manifestă o predilecţie specială pentru un motiv poetic ce tocmai atunci se impunea în poezia noastră : tăcerea. Artistul o „vede“ agresivă („Ca un păienjeniş / Tăcerea se întinde prin unghere“) la ceasul de seară, cînd „ochii zilei s-au închis“ şi cînd ar vrea ca şi „vorba să semene tăcerii“ *(Seninătate)*. Într-un loc apar, ca strigoi, „corăbierii Tăcerii“ *(Romanţă)*, care nu pot lipsi într-o poezie a stingerii, precum aceea din primul volum al lui Philippide. Tăcerea însăşi are, aici, o viaţă şi, deci, o stingere : „Căci veşnicia-n noi s-a năruit, / Şi-n veci pe sufletele noastre moarte / Funinginea tăcerii s-a sleit.“ *(Prohod)* Este greu de imaginat o mai pregnantă imagine a stingerii definitive !

În cele mai multe cazuri, însă, tăcerea doar anticipă stingerea. Într-un poem are „aripile de scrum“ *(Osînda fulgerului)* iar văzduhul apare, la asfinţit, drept „falduri de tăcere“ *(Drum în amurg)*. Finalul unui alt poem *(Pădure)* este grăitor în aceeaşi privinţă : „Şi seara dintr-o dată-i mai pustie. // Şi-auzi cum ţiuie-n adîncul serii / Urechea tăcerii...“

Memorabil este poemul intitulat, paradoxal, *Muzică* şi avînd drept semnificat tăcerea. De la simboliştii a fost păstrat criteriul poeticului (sugestia) şi, aparent numai, interesul pentru muzică. Dar, spre deosebire de estetica acelei mişcări, ochiul a redevenit tutelar, ca la toţi poeţii

Inv. 166902

Scanned with OKEN Scanner

analizați în acest capitol. Este o evidentă detașare de mijloacele poeziei simboliste, la care se face aluzie tocmai spre a se reliefa „ruptura". Poetul cîntă acele „mute melodii de lună", percepute doar... vizual : „O rază intră ca o strună / Prin geamul poleit de lună. // În aer șerpuind cu lenevie, / Tremurătoarea rază albăstrie / Melodios s-așterne pe covor / Ca un fior." Vizionarismul este motivat oniric, tăcerea rămînînd semnificatul poeziei : „Fereastra ondulează ca o apă / Cînd razele într-însa se îngroapă ; / Din mobile tăcerea se desprinde ;/ Covorul, ca un lac de fulgi, întinde / Înmărmurite valuri albăstrui ; / Fulgi albi, ușori, se prind de draperii, / O, vis, și draperiile sînt pline / De somnul mătăsos al lunei pline." Aceeași formă de vizionarism o întîlnim în poemul *Astralis*.

Cu toate că, în *Aur sterp*, semnificatul dominant este tăcerea, artistul dovedește disponibilități și în direcția sugerării sonurilor înspăimîntătoare, cu o forță lirică pe care o întîlnisem la George Bacovia : „Hau ! Hau ! / Cum urlă-n vînt toți cîinii văzduhului ! ascultă... / Se zvîrcolesc copacii buimaci de vînt, și dau / Din crengi, și clănțănesc de spaimă multă. / Hau ! Hau ! / Cum urlă-n cap toți cîinii văzduhului ! ascultă..." *(Vînt)* Fabuloasă, imaginea din strofa a doua este demnă de marele romantism : „În astă-seară vîntul s-a năpustit pe cer, / Și trupul lui de taur cu coada-n căi lactee / S-a povîrnit pe boltă ca s-o iee / În coarne / Și s-o răstoarne !"

De o mare expresivitate este poemul *Umbră* unde, în ciuda aluziei la „străvechiul vaiet" al lui Hamlet, la „goarna de stáfii" și la „vocea clopotului vechi din poartă", tăcerea reușește să se impună, și de astă dată, grea, chinuitoare, pecetluind parcă blestemul secular : „Fantomă zdrențăroasă și schiloadă, / Prinț blestemat de veșnicii să fii / Delaolaltă printre morți și vii, / Te du și roagă viermii să te roadă." Tăcerea stăpînește deopotrivă adîncurile pămîntului și adîncimile sufletești : „Mi-e sufletul în hrube-adînci boltit : // Tăceri străvechi s-adună prin unghere, / Ca niște șerpi bătrîni ce m-au pîndit. / Ascult în noapte, gîrbov de veghere, / Cum cade fiecare gînd, gîndit. // Tăcut ca vremea, orb ca un mormînt, / La căpătîiul meu de veghe sînt." *(Veghe)*

Dacă aici efortul este orientat în direcția autocunoașterii, în primele poeme ale volumului *Stînci fulge-*

Scanned with OKEN Scanner

rate (1930) dominantă este dorința de a se automodela. Poemul inaugural reia, cu o tumultuoasă forță lirică, genul de poezie pe care, în secolul trecut, îl practicase Hasdeu : „Mi-am plăsmuit un suflet din țăndări de bolid, / Aerian și aspru, cu nostalgii de vid. / Sori stinși și-au stors cenușa din hăuri să închege / Năprasnicele așchii de mii de ani pribege. / Ecouri adunate din haosul astral / Mai gem și-acum în asprul meu suflet minezal, / Cu fire de-aur smulse solarelor sisteme, / Mai repede ca vremea alunecînd prin vreme.“ *(Frontispiciu.)* Ființa poetului se plămădește, voit, din contraste și este definită prin neliniștea perpetuă : „Mi-e dat să-mi caut timpul zburînd din eră-n eră / Și să colind, eratic, prin secolii glodoși. / Tot ce-i contrast m-atrage, și-n mine, ca-ntr-o seră / Cresc palmieri alături de cactușii buboși.“ Simbolul prometeic reapare și aici, mitul fiind prelucrat în direcția indicată în *Izgonirea lui Prometeu*. Refuzînd credința, dar și nemurirea, acest nou Prometeu nu mai este simbolul sfîrșitului, ci virtual demiurg, gîndind cu detașare la o nouă Genеză : „Sînt cel dintîi Geneza-n batjocură să-mi ieu. / Eu singur îmi sînt șarpe în paradisul meu. / Cu inima-ncleștată în coama unui vers / Îmi joc pe Prometeul gonit din Univers. / Îmi bat în piept țărușuri fățarnice de rugă. / Schimb perlele-n grăunțe și fac din înger slugă. / În balta omenirii scuip larg și liniștit. / Viața cu trup de aur și solzi de glod mi-i dragă, / Cum drag îmi va fi vîntul ce-mi va deschide, largă, / Poarta pe care intri, culcat, în infinit.“

Ideea Genezei reapare în primul vers din *Schiță pentru un autoportret* : „Lumea începe și sfîrșește-n mine“. Poetul privit ca monadă presupune un fenomen genetic suficient sieși, fără a fi rupt, totuși, de determinări exterioare : „Mi-i inima la adăpost / Ca un culbec în fundul unei grădini pustii. / Hotarele mele sînt : cel care-am fost / Și cel care voi fi — hotare pustii.“ Plămădit din amintiri și conținînd latențele viitorului, sufletul poetului se vrea ancorat în prezent — singura certitudine a vieții ; căci, sună un vers : „Pentru mine tot ce nu-i prezent — e moarte“.

Atracția cea mai mare o exercită, evident, virtualitățile conținute în monadă, viitorul latent : „Vreau să trezesc lumina ce-a rămas / Neiscodită încă-n adîncime / (Căci e lumină-n orice-ntunecime / Cum tot tăcere

doarme-n orice glas)“ *(Invocație)*. Ca și în primul volum, tonul indică, sporadic, înrudirea cu Arghezi : „Robit mereu de clipa care vine, / De ce vreau veșnic clipa cea de-acum / Și-alerg rodită s-o culeg în mine, / Crin răsărit în pulbere de drum ?“ *(Invocație.)* Înrudirea este vizibilă și în *Rugăciune de dimineață* : „O, Doamne, dă-mi puterea să te-ajung ! / Culeg în mine, iată, flori de soare, / Pe care la picioare ți le-arunc. / În fața ta sînt limpede și prunc, / Ca o pădure plină de izvoare.“

Tentația unei lumi noi este tiranică, generată fiind de perceperea printr-o lentilă deformatoare a prezentului : „Bisericile fără turle / Cu-nfățișare de spital, / Bursele cu stîlpi de templu și cu creștet de metal, / Temnițele-mprejmuite de castani, / Statuile-n muzee cu gesturile strîmbe, / Literaturile de drîmbe, / Și noaptea omenirii ce nu mai are ani : / Nu !“ *(Declamație)*. Refuzul este categoric și irevocabil. „Scuipă cînd pleci. Nu te uita-napoi. / Toate cîntecele sînt străine, / Proaspete zările, plămînii noi. // Vom rătăci sub alte zodii. / Steaua cea bună ne va răsări / Să ne păzească de jigodii. // Prietenului încă negăsit / Închină cîntecul acesta / Vorbă cu vorbă agonisit.“

Alexandru Philippide arată un dezinteres suveran pentru semnificantul poeziei, asemănîndu-se, sub acest aspect, cu poeții clasici. Deplina stăpînire a „meșteșugului“ nu lasă să se întrevadă vreun efort. Dar clasicismul lui Philippide se manifestă exclusiv sub raport formal. Imagistica este, în nenumărate cazuri, modernă. Tot astfel ne apare ideea de a mima naivitatea, stîngăcia, în conturarea unui peisaj : „Priveliștea-i ciudată și naivă / Ca hărțile cu case și copaci“ *(Exercițiu)*. Titlul însuși sugerează gustul modern pentru notația fugară, pentru necizelat, nemortificat. Desenul e „strîmb“, dar efectul este acela din pictura lui Utrillo : „Și-așa priveliștea cum este ea / Strîmbă sub cerul vertical, / Soarele-n chip de bubă rea / Se sparge-n ceafa zării, peste deal.“ Moderne sînt, în *Proclamație*, ironia, ostentația și figurația. O ironie corozivă găsim și în finalul poemului intitulat *Comentarii*.

Rare sînt, în primele două volume, cazurile în care discursivitatea alterează lirismul vizionar. Sporadic, apar pasaje lipsite de tensiune lirică, în ciuda vehiculării unor termeni stridenți : „Cînd suflă-n mine vîntul cel curat /

Scanned with OKEN Scanner

Venit din Alpii cugetării pure, / Sînt în adîncul meu ca o pădure / Din care păsările guralive au zburat. // Și-atunci alung din mine tot ce-i dușman ideii, / Vremelnici idoli și-alte ilustre pocitanii. / Gînd peste gînd încalec, să urc să-mi răstorn zeii, / Cum munte peste munte puneau cîndva Titanii." *(Feerie.)*

Volumul *Visuri în vuietul vremii* (1939) marchează pasul decisiv spre „cuminţire", în sensul domolirii grandioaselor viziuni și al împuținării „asperităților" moderniste din versificație. Nu numai inspirația predilectă devine aceea de tip tradițional *(Miraj)*, ci și semnificantul poeziei. Cu toate că, într-un loc, poetul *are* conștiința desuetudinii („Dar eu, vlăstar al unei lumi bătrîne, / Ros de-ndoieli, bolnav de nostalgii, / Zadarnic caut o cerească pîne / În raftul vechilor mitologii." — *M-atîrn de tine, Poezie*), poemul nu sună mai puțin învechit.

Această culegere reliefează din plin structura alexandrină a artistului, parțial estompată în primele două volume. Ispita perenității („Deschideți iară vechile atlase ; / Pornim spre zările miraculoase. / Dar nici un vers pentru contemporani ! / Și poate-așa din nou ne vom deprinde / Să socotim cu veacuri, nu cu ani." — *Promontoriu*) face să se renunțe la căutările moderniste, lucru sugerat în acest *Cîntec de amiază* : „Străine-ți par acuma rimate spovedanii, / Visări întortocheate, dorinți fără ecou, / Și-atîtea stele moarte pe care le rod anii... / În giulgiul lor de clipe le-nvăluie din nou ! // ... // Vrăjitoresc deliciu, din praf de stele moarte / Să făurești o nouă armură pentru gînd ! / Dă drumu-n tine vremii, zăgazurile-s sparte : / Tîrziu nu-i niciodată și totu-i prea curînd."

Nemaifiind atît de modern ca în primele două volume, poetul se dovedește totuși, în *Visuri în vuietul vremii*, un anticipator. El premerge aici estetica Cercului literar din Sibiu și efortul membrilor acestuia vizînd resurecția baladei. Exemplară sub acest aspect este, în volumul lui Philippide, *Balada vechii spelunci*.

Structurat narativ, poemul *O întîlnire ciudată* poate fi raportat la *Luceafărul* eminescian. Îngerul care-și ascunde aripile sugerează, într-un fel, necesitatea metamorfozărilor succesive ale Luceafărului : „Ființa noastră e din altă plasmă / Decît făptura voastră pămîntească ! / Împrumutăm adesea chip de om, / Căci altfel n-ați

Scanned with OKEN Scanner

putea să ne cunoașteți / Cînd vă aducem vreo înaltă veste ; / Dar cum sîntem într-adevăr la față / Nu este dat nici unui om să știe...". Simțind „spaima de-a fi veșnic", îngerul silit să locuiască printre oameni reeditează experiența lui Hyperion.

La aproape trei decenii de la cel de-al treilea volum, Philippide publică *Monolog în Babilon* (1967), fără a mai contribui cu ceva la primenirea liricii noastre. „Cumințirea" de care vorbeam este definitivă, poemele ample (prea ample adesea), în vers tradițional, fiind de factură clasicizantă. Într-o formă mult mai puțin radicală, Philippide reeditează evoluția lui Maniu și Vinea, de la modernism indubitabil spre o „cumințire" care atinge apogeul la autorul *Monologului în Babilon*. Reprezentativ pentru acest ultim volum este poemul *Călătorie și popas*, unde este subliniat caracterul *stabil* al reperului clasicității antice. Discursivitatea din partea introductivă și mediană a poemului este estompată în memorabilul final : „Aici în *Eneida* ne-a hărăzit Virgil / Un timp al său, elastic și subtil, / În care epoci varii, și vechi și noi, sînt date / Deodată toate." Augusta carte este primitoare ca o casă de țară, gospodărește orînduită spre a asigura tihna lungilor nopți de iarnă : „Nu te grăbi cu drumul înapoi. / Rămîi aici la noapte. Avem castane moi / Și mere bine coapte și cașul bine scurs / Și-un moale pat de frunze cu blănuri largi de urs. / Te vor trezi, spre ziuă, rîndunele, / De multă vreme oaspeți ai streșinilor mele." În această fază tîrzie a creației sale, Philippide este mult mai aproape de Ion Pillat decît de Vinea sau Maniu. Caracterul clasicizant al poeziei din volum este mai evident în *Pe un papirus* și în *Un stol de păsări negre*. Chemarea trecutului domină ultimul poem, ca și un altul, în care este dezvoltată tradiția simbolistă : „Stagnante vremuri ! / Ce nămeți de vis / S-au așternut peste-amintire, / Și au închis / Mumia vieții tale de-atunci ca-ntr-o zidire / De paraclis / Din cea mai depărtată mînăstire !" *(Dimineți)*.

Poemul ce dă titlul volumului din 1967 este destul de prolix, dar „mîna" marelui poet se vede și aici. Monologul lui Alexandru Macedon conține versuri memorabile („N-a fost nimic în moartea lui Clitos de prezis... / Ne-am împăcat în spirit și stăm de vorbă-n vis."), care estompează discursivitatea ce domină, totuși, poemul :

Scanned with OKEN Scanner

„Din om, cînd moare, piere numai chipul, / Dar neatins trăiește arhetipul ; / Cînd viața pămîntească se încheie, / Rămîne Alexandru în idee". Ajuns la apogeul puterii pămînteşti, Alexandru rîvneşte la transcenderea teluricului, fără a-şi domoli ambiţiile ; căci, zice el, „cunoaşterea e tot o cucerire." Complementar sub acest aspect este poemul *Aud o uşă* : „Pe hartă nu mai sînt ţinuturi noi / Necunoscutul e în noi". Din păcate, textul este şi el discursiv : „Adio, deci oricărui crez : / Mă-nalţ în efemer, ca să durez."

Volumul din 1967 conţine însă o grandioasă viziune a Genezei : *Spectacol*. Poetul şi-a regăsit aici forţa vizionară din primele culegeri : „Pe dealuri sus s-au înteţit la trîntă / Amurgul roşu-vînăt şi verdele pădurii. / La miazănoapte norii se frămîntă / Ca nişte monştri vînzoliţi de Furii. / Iar mai încoace, spre apus, / Culori cutremurate dau năvală / Să împînzească mările de sus, / Închipuind o holotă navală, / O naumachie-n cinstea vreunui zeu, / Într-un uranic colosseu." Imaginile din „evul întîiei plăsmuiri" sînt surprinse în spectacolul înserării : „O pîclă tristă iese de prin văi. / Pe creştetul pădurii se surpă umbre grele. / Prin hăuri boreale se-afundă norii răi. / Către-asfinţit mai luptă culorile rebele, / Dar fără veste noaptea nătîngă şi opacă / De-a valma le înghite şi le-mpacă." Aceeaşi forţă vizionară o întîlnim în finalul halucinant al poemului *Legendă*.

Lirica tîrzie (*Vis şi căutare*, 1979) pecetluieşte „cuminţirea" începută în 1939, atunci cînd artistul îşi manifestase atît de categoric neîncrederea în versurile prea legate de contingent : „Silită poezie-a vremii noastre, / Într-adevăr prea mult a vremii noastre / Şi prea puţin a vremurilor toate, / Rugină nefolositoare / Sufletelor viitoare, / Te văd în timpuri foarte-apropiate / Zăcînd printre unelte demodate, / Maşină cu-ntrebuinţări uitate." *(Promontoriu)*. Atitudinea este a cărturarului încrezător în valorile durabile ale clasicităţii şi în imuabilitatea marilor sentimente. Aceasta explică atitudinea negativă a lui Philippide la adresa modernismului programatic, ai cărui reprezentanţi ar avea pretenţia „de a descoperi date sufleteşti nouă. Ei sunt căutători de Atlantide şi de Patagonii inexplorate. Adică — căutători de simţire nouă, simţire modernă, care e cu totul altceva decît simţirea epocilor precedente şi a contimporanilor

Scanned with OKEN Scanner

care nu sunt moderniști. Ar fi ca și cum de vreo cincisprezece ani încoace sufletul omenesc s-ar fi schimbat în întregime sau ar fi fost înlocuit cu *altceva,* care nu mai e suflet omenesc cum toată lumea știe, ci o plasmă psihică nouă adusă de unde ? din Marte ori din petele solare." Excesele iconoclaștilor au generat reacțiile polemice ale majorității literaților, nici reprezentanții modernismului însuși nefăcînd, cum se vede, excepție...

În sfera atît de largă și de eterogenă a modernismului moderat, nu puteau lipsi apropierile de atitudinile extremiste reprezentate, în epoca interbelică, de orientarea clasicizantă (conservatoare) și, respectiv, de modernismul programatic. Afinități cu acesta din urmă (și chiar o spectaculoasă anticipare) înregistrăm în lirica lui Camil Petrescu, autor a două plachete (*Ideea. Ciclul morții,* 1923 ; *Transcendentalia,* 1931) și al unui număr redus de versuri presărate în reviste și în romanul *Patul lui Procust* (1933). Profilul poetului se conturează deplin în versurile tipărite în anii 1923 și 1931, celelalte nemodificînd efigia stabilită în urma lecturii plachetelor.

Ciclul morții este expresia cea mai pregnantă a cristalizării esteticii camilpetresciene ; modernă, revoluționară, ea mizează în chip polemic pe anticalofilie și pe autenticitate. Se urmărește o depoetizare pronunțată, un antiidilism mai radical decît acela arghezian (nu se ajunge la nici un fel de „flori", nici măcar „de mucigai"), pe care îl precede. Poetul mizează pe o simplă (să nu uităm că, în poezia modernă, apelul la simplitate a avut de fiecare dată o natură polemică) transcriere a atrocităților, a absurdului și a mizeriei de pe front ; conform unei mărturisiri tardive (în postfața la volumul de *Versuri* din 1957), autorul și-ar fi scris unele versuri chiar în timpul luptelor.

Ca ideal estetic, autenticitatea s-a impus tîrziu ; lipsa artificialității caracterizează *Ciclul morții,* piesa de rezistență a autorului în ipostaza de poet. Este anticipată aici tehnica „reportajului" liric, foarte îndrăgită ulterior de avangarda noastră „istorică". După 1930, practica literară (Geo Bogza în primul rînd) și unele atitudini programatice (Paul Sterian, Paul Păun, Gherasim Luca ș.a.) au confirmat în modul cel mai convingător caracterul revoluționar al tehnicii camilpetresciene. De-

Scanned with OKEN Scanner

mersul artistului se motivează în primul rînd ca insurgență estetică. Într-o vreme în care „piața" literară fusese invadată de lucrări inspirate din realitățile războiului, Camil Petrescu se individualizează ocolind festivismul, exaltarea patriotardă și evocarea spectaculoaselor acte de bravură. Lirismul subiacent irigă „notațiile" de o expresivitate crîncenă, vecină cu expresionismul. Cel mai caracteristic „reportaj" liric (am folosit ghilimelele deoarece este extrem de îndoielnic ca un artist cerebral precum Camil Petrescu să nu fi reelaborat „la rece" posibilele bruioane aduse din tranșee) este *Primăvara*.

Laturii evenimențiale i se acordă mică atenție, autorul dovedindu-se preocupat de surprinderea atmosferei apăsătoare de pe front. Ca și în *Aur sterp* al lui Philippide, dar uzîndu-se de mijloace total diferite (un prozaism căutat), ni se oferă o poezie a sfîrșitului irevocabil. Soldații s-au deprins într-atît cu „tovărășia morții" *(Cadavrul)*, încît scriitorul poate afișa o tragică seninătate în fața modului în care se va produce moartea : „Prietene soldat, / Ucide-ți sufletul cu grijă ; / Restul n-are nici o însemnătate ; / De va fi glonț sau colț de schijă". Mai îngrozitoare decît dispariția fizică se dovedește depersonalizarea, moartea spirituală. Sentimentului apăsător al deplinei însingurări („Uitat de mine însumi și de toți", sună un vers din *Repaosul*) i se alătură, potențîndu-l, cel al înstrăinării de sine. În *Versuri pentru ziua de atac* citim aceste îndemnuri de o cruzime calculată : „Nu-ți mai trudi zadarnic mintea, / Prietene soldat, / Mai bine fii gata / Și-atît. / Curăță-ți cu grijă arma și lopata / Și pune-ți cruciulița la gît. / Fii gata, / Pregătește-ți frumos sufletul, / Omoară în el — de azi — tot trecutul. / Fă din el un trup de mort." Plutind ca o latență în aerul sufocant al războiului, depersonalizarea nu se produce, totuși, atîta vreme cît continuă să existe memoria.

În cîteva rînduri se apelează la tehnica modernă a „intersectării" planului perceptibil de către datele memoriei, efectul cel mai fericit fiind realizat în amplul poem *Trecutul* : „Dar setea mea de tine, izul amar al beladonei / Întoarsă scurt, de apa tare-a zonei, / În adăpost / (Din nou, adînc în lut) / Ca un uliu se-abate spre ce-a fost, / Cu furie te smulge din trecut, / Și cere simțurilor amintirea ta". Garanția vieții (redusă la sta-

Scanned with OKEN Scanner

diul ei conştientizat) este memoria, triumf al omenescului asupra biologicului şi asupra teluricului. Efortul poetului merge în direcţia autenticităţii ; este refuzată transcenderea faptelor prezentate drept *concrete*. Scriitorul a vorbit într-un eseu celebru [1] despre „discrepanţa dintre concret şi ficţiune“ şi despre „incapacitatea de concret“ ce ar fi caracterizat literatura românească a secolului al XIX-lea. Este vizibil, în versurile citate, efortul de a dovedi tocmai capacitatea obiectivării literare a concretului.

Capodopera poetului este *Marş greu*, unde impresia concreteţii este deplină : „De nopţi întregi luptăm din greu / Cu praful sec şi setea / Cu depărtarea neagră şi perfidă. / Ni-e trupul în sudoare fiert, / Şi-adînc prin ţărîna lichidă, / Ca printr-un vad de heleşteu, / Tîrîm picioarele / Istovitor, / Inert.“ Memorabilă este imaginea „uriaşului miriapod“ înaintînd somnambulic. Cortegiul ar părea mort dacă nu şi-ar manifesta ieşirea din inerţie prin... morţii presăraţi pe drum : „Ca o cireadă / Care-şi presară trecerea prin sat, / Nepăsătoare lepădînd resturi, dovadă, / Coloana uriaşă înseamnă-n urmă drumul / Cu cadavre de soldaţi sfîrşiţi ca scrumul“. Copleşitoare prin tragism este vieţuirea nereflexivă, animalică : „Nu ştim / Nici unde mergem, / Nici unde ne găsim. / Alăturea de fiecare dintre noi / La dreapta sau la stînga, / În faţă sau în spate / Sunt alţii, / De care ne lovim mergînd, / Cînd ranita alăturea ne-abate. / (...) Sleiţi de sevă, sclerozaţi / Şi sufocaţi de-atîta mers în turmă, / Noi ne mişcăm împinşi din urmă, / Cum valurile unui rîu se-mping.“ Evidenţiind absurditatea războiului şi degradarea umană implicată de el, poetul exprimă, în subtext, un înălţător mesaj umanist.

Imagini coşmareşti sînt presărate savant în poem („În văzduh, / Locomotive înroşite s-au ciocnit în apă... / Sau poate c-a plesnit tăcerea...“), alternînd cu menţionarea plină de (voită) cruzime a unor amănunte îngrozitoare : „Pe-un adăpost, alături, a căzut o mină. / Atîta tot / Şi-n urmă, liniştea-a rămas deplină“ *(Vecinicie)*. Imaginile sînt de o pregnanţă deosebită (săpînd transee

[1] Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului*, *Revista Fundaţiilor*, an. I, nr. 10, octombrie 1934.

soldații aruncă din lopată „felii de noapte închegată"), nelipsind grotescul ce-l apropie pe scriitor de lirica expresionistă.[1] Infirmînd opțiunile estetice ale lui Camil Petrescu, practica literară din antologicul poem *Cadavrul* prezintă certe accente expresioniste. Înghețat, mortul „stă rezemat în cot, cam într-o rînă. / Se vede c-a-ncercat să se ridice. / Cealaltă mînă / Cu degetele osoase și-ncleștate, / Ai zice / Mai curînd o gheară, / Ar vrea să pipăie o tîmplă vînătă de ceară, / În care patru puncte-n rînd / Se prelungesc prin firișoare mici de sînge. / Rupînd pleoapele-nroșite, / Lucesc doi ochi de sticlă gălbejită..." Imaginea din finalul poemului este mai pronunțat expresionistă : „Organe, haine, groază la un loc / Nu sunt decît un bloc / De ceară vînătă, de sînge / Și postav cu flori de chiciură, / Înțepenit de ger / Într-o hidoasă statuă zgîrcită / Pe lințoliul rece de zăpadă întărită".

Un radicalism de altă factură a generat *Ideea, Transcendentalia* și *versurile lui Ladima*. Definitoriu este poemul *Ideea*, unde se sugerează, lucid, imposibilitatea acelei „Gedankenlyrik" prețuite de Panait Cerna. Cărțile conținînd doar „cadavre de idei" și „gîndire veșted conservată [...] închisă subt formule și subt chei", poezia se naște din evidențierea zădărniciei culturii livrești : cărțile „toate poartă cifre / Și litere latine / În tomuri sigilate-n marochine ; / Iar poezia lor, / Astmatice avînturi de simboluri / Zadarnic încercînd să urce-n goluri". Poemul inaugural al volumului de debut prezintă „programul" implicat în placheta din 1931 și în versurile din *Patul lui Procust*. Versurile lui Ladima oferă poezie de cunoaștere, practicată fără detașarea semnalată în *Ideea*. Exemplar este poemul *Patul lui Procust*, raportabil la psalmii arghezieni.

Motivul obsedant este, în *Transcendentalia*, „colivia logicii"[2] ; corolarul firesc este dorința evadării din ea : „Prizonier al minții tale proprii, / de tine-ncerci zadar-

---

[1] Lucrul este surprinzător, dat fiind că autorul a „respins formula expresionistă" (Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978, p. 200.)

[2] Din colivia logicei săpată, / privighetoarea-nnebunită cîntă, / spre spații ce n-au sprijin, se avîntă / încălecări de tril și fibre toată." *(Interioară)*.

nic să te-apropii ; / de logică și sens te vrei desprins, / spre insula din tine braț întins..." *(Interioară)*. Condiția „prizonierului" este reliefată de imaginarea spațiilor limitate („nesfîrșitul ocol" din *Aspecte*, „cercul închis" din *Cercul)*, creînd impresia îngrădirii (vezi „ostrețele" din *Aspecte*). Doar gîndul năzuiește să iasă din strînsoare, într-un elan susținut de fantezie. Unul din cei mai competenți exegeți ai operei camilpetresciene a subliniat pericolul sterilității [1], inerent manierei plachetei din 1931.

Este cert că atari versuri, oricît de onorabile sub raport ideatic și chiar prozodic [2], nu l-ar fi impus pe contemporanul unor poeți de talia lui Arghezi, Barbu, Blaga, Bacovia. Iată însă că, în *Ciclul morții*, scriitorul a știut să exploateze artistic tocmai caracteristica ce dăunează celorlalte versuri ale sale : discursivitatea. Poetica din *Ciclul morții* nu este mult diferită de aceea din versurile grupate sub titlul *Ciornă ;* se profilează aici o estetică a firescului („Aș vrea să-ți spun acestea / Cu glas de toată ziua / Cu răsuflarea calmă / Și să găsesc cuvinte mai simple decît piatra, / Pe care poți s-o ții în palmă." ; *Ciornă I*), a deretorizării (titlurile accentuînd ideea de nefinisare : *Fragment, Ciornă*), prezentă și în versurile din *Un luminiș pentru Kicsikém*. Se ironizează, aici, „ritmurile exaltate și solemne" și „cuvintele îngrijit alese" din „poemele eterne" *(Cîntecele mele)*.

Ciclul morții este o reușită incontestabilă, în timp ce *Transcendentalia* rămîne un ideal estetic, neatins de autor. Coexistența celor două experiențe atît de diferite îl singularizează pe Camil Petrescu în poezia interbelică. *Ciclul morții* îl încadrează în direcția whitmaniană, în timp ce *Transcendentalia* în cea mallarméană. [3] Și iată cum tendințele fundamentale ale poeziei moderne sînt reprezentate în opera unui singur autor, care numai în cea dintîi și-a individualizat, deplin, timbrul.

---

[1] Liviu Călin, *Recitind clasicii*, Iași, Editura Junimea, 1975, p. 164.

[2] Rimele denotă rafinament : „nevalente" / „atent, e" *(Patul lui Procust)*.

[3] În ciuda marilor rețineri pe care, în eseuri, Camil Petrescu le-a manifestat la adresa „poeziei pure" inițiate de Mallarmé, a fost semnalată în versurile camilpetresciene „tehnica obscurizării atît de proprie lui Mallarmé" (Liviu Călin, *op. cit.*, p. 162).

Scanned with OKEN Scanner

O „pendulare" între alte două direcții literare, autohtone de astă dată, întîlnim la George Magheru ; marea disponibilitate l-a făcut să se apropie atît de clasicizanții balcanizanți, cît și de experimentatorii avangardiști. Aceste din urmă tangențe ne interesează pentru început, ele justificînd încadrarea autorului între reprezentanții modernismului poetic.

George Magheru este autorul unora din primele „inventare" autentic moderne din poezia românească. În volumul de debut (*Capricii*, 1929), el includea acest text : „Strategi, meteci, mercantili, ramolo, *dandy* / carbonari, cameleoni, tabacomani, *gentlemen*, giamgii, / sorboniști, sufleuri, poeți famelici, / gastronomi gargantuești, rentieri pantagruelici, / fulminanți, fascinanți, oameni atinși de normalie, / stigmatizați, ascuțiți, obtuzi în paralalie, / globetrotteri, *recordmeni* ; gimnaștii, șampionii și retorii / demagogiei ; autocrații, geniile și, *a fortiori* — / medii, sublunari, pirați, demonolatrii și mesianicii — recte, — / toți condamnații de pandecte, spuma lumii / și picadorii, matadorii, musicaștrii, picoli, detectivii, *groomii*, / noctambulii, somnambulii, saturninii, cerealiștii, realiștii, / fakirii felini, madrigaliștii, șampionii dreptății, / ginecocrați, un drac în frac, tot rezidiul societății, / ședeau la masa de joc..." (*Europa decadentă*, XV). Citabile deopotrivă sînt, în același ciclu, „inventarele" din textele VII și XXII.

Se remarcă raritatea verbelor (cîte unul singur în fiecare din cele trei poeme amintite !). În plus, în „inventarul" reprodus, verbul nu indică mișcarea (ci opusul ei !), fiind un simplu pretext pentru enumerare ; aceasta din urmă nu mai este un mijloc între altele, ca în literatura anterioară, autonomizîndu-se ca tehnică de creație. Caracterul ludic al amintitelor „inventare" este cert ; în versurile reproduse, îl reliefează rimele („normalie" / „paralalie", „recte" / „pandecte"), calificativele livrești („gargantuești", „pantagruelici") și refuzul „normaliei", căreia i se preferă aglomerarea generată de pura întîmplare.

Un soi de enumerare întîlnim și în textul inaugural din *Poeme balcanice* (1936) : aglomerarea de cuvinte rare ne amintește de Teleor, fără a fi vorba de evocări în genul *Sonetelor patriarhale*. Finalul poemului lui George Magheru *(Cezar la Giurgiu)* indică foarte clar factura

Scanned with OKEN Scanner

ludică, mai pronunțată încă în al doilea text din volum : *Înmormîntarea patriarhului.*

Năzuind spre „noua artă“ *(Rugăciunea poetului)*, George Magheru vizează, înainte de toate, ieșirea de sub tutela logicii. Sfidarea acesteia îl apropie de reprezentanții avangardei „istorice“. Delirul este preferat rațiunii [1], fantezia și bunul plac impunîndu-și regulile lor (titlurile volumelor sînt grăitoare : *Capricii, Poeme în limba păsărească).* Versurile abundă în teribilisme și asocieri neașteptate de cuvinte ; în descendența lui Urmuz se exploatează polisemantismul cuvintelor : „În nopți cu lună contemplam o stea, / de operă sau de balet...“ *(Viziuni balcanice,* III). Excentricitățile generate de constanta propensiune spre ludic sînt motivate uneori, ironic, prin evidențierea încă din titlu a anormalității *(Glasul tembelului).* Sfidarea logicii se dovedește un joc inteligent, producător de calambururi : „Sîntem în Orient. Să ne dezorientăm“ *(Carnavalul țării).*

Dînd frîu liber fanteziei și afișînd o deplină libertate față de constrîngerile impuse de codurile în vigoare, George Magheru zămislește universuri senine, unde totul este sau devine posibil. Poetul s-a iluzionat însă în privința noutății artei sale (volumul din 1933 se intitula *Poezii antipoetice*) și a lexicului folosit (în 1936 tipărea *Poeme în limba păsărească,* făcînd însă aluzie nu la crearea unei limbi neinteligibile, ci la posibilitatea poeziei de a muri, ca pasărea din proverb, „pre limba ei“). Titlurile teribiliste nu au acoperire în materia volumelor, unde apropierile de factura reprezentanților tradiției nu sînt deloc rare. Îl leagă de ei în primul rînd reveria senină, generînd scene plasate în vremurile patriarhale. În tendința balcanizantă a poeziei noastre (Pitarul Hristache, Anton Pann, Dimitrie Teleor, Mateiu Caragiale, Ion Barbu ș.a.), George Magheru este de neignorat. Deloc „antipoetice“, viziunile sale „balcanice“ se individualizează prin umorul ce irigă versurile și prin natura pronunțat ludică : „Pe uliți somnoroase, sub salcîm, / Tîrșietori cu tîrn pe caldarîm / Și cu harababura lor de-a dura... / Lungi secole de plictis cască gura / La geam

[1] „Îmi ard ideile în creeri. În delir, / refac în mine drumul creațiunii... / Și înțeleg natura largă fără / de sprijinul nesigur al rațiunii“ *(Delir).*

Scanned with OKEN Scanner

umbros : e dascălul cu uric / Și tuns cu scări pe care sare-un puric" *(Scrisori de fanariot,* II).

Visurile artistului au fost mai înalte decît realizările-i lirice. Merită menționat cel puțin idealul foarte modern al dobîndirii unei priviri mai tinere, în sensul purității primordiale, concretizat în memorabilul vers final („lucrurile noi creează ochii noi") din *Prefața* la *Cartea modernă* (în volumul *Capricii*).

Mare este propensiunea spre ludic și în puținele versuri imprimate de Eugen Ionescu. În eseuri, el a ilustrat modernismul programatic. Înainte de a se impune drept unul dintre reformatorii artei (dramatice) universale, el a debutat cu o plachetă de poezii (*Elegii pentru ființe mici*, Craiova, 1931) de un modernism moderat.

În poemul reprezentativ *(Țară de carton și vată)* este configurat un tărîm al ingenuității, unde totul este o cópie și suferințele sînt absente. Unele versuri anticipă cu multe decenii maniera lui Marin Sorescu : „Cine vrea își scoate sufletul, / îl pune alături / și-l privește ca pe o ființă streină : / am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni." Domnia Cópiei anulează frica și interdicțiile din realitatea cotidiană ; în Țara de carton și vată, „focul e o cîrpă roșie și îl iei cu mîna", zîmbetele sînt „de pastă", pomii de cauciuc, duhurile de vată. O prezență simptomatică o constituie acei „ochi candizi și ficși", sugerînd o netulburabilă stabilitate nereflexivă. În altă parte se vorbește despre păpușile care, „cu ochi ficși, sticlind au plîns" *(Moartea păpușii)*. Candoarea este vizată cu insistență. Din perspectiva literaturii ulterioare a lui Eugen Ionescu, este neverosimil de „cuminte" această *Elegie* : „În grădină i-au făcut, / cămăruță de lut, // candid, proaspătul odor / grav surîde printre flori. // Ca să fie liniștit / frate blînd l-a învelit. // Și acum, cuminte-nchis / Deapănă albastru vis." De o cuceritoare candoare este și *Elegie pentru păpușa cu tărîțe*.

Accidental, sînt vizibile înrudiri cu factura barbiană din *După melci*. O dovadă o constituie o *Baladă* (din ciclul *Elegii grotești*) prezentînd un pitic (prostănac, peltic, avînd „frați buni gărgăuni") ce „Făcea pipi / într-o lulea / și locuia / într-o lalea." O altă *Baladă* (inclusă în ciclul inaugural) indica apropierea de Arghezi ; vizita Morții este prezentată cu mare seninătate, ca un posibil

Scanned with OKEN Scanner

joc de-a v-ați ascuns. De semnalat amănuntul curios că Arghezi și Barbu erau vehement contestați în volumul *Nu*. O altă paralelă este posibilă între poemul *Bal* și *Ritmuri pentru nunțile necesare*; ca și la Ion Barbu, este subliniată în mod expres vechimea cîntecului după care perechile saltă în dans. Alura dansului este, la Eugen Ionescu, mai pronunțat „mecanică" și, prin aceasta, mai comică. Autorul a voit să reliefeze tocmai automatismul, făcînd din dansatori păpuși asemănătoare celor ale copiilor. Este un tărîm al artificiului extrem; gesturile sînt mecanice, țepene, iar privirea rămîne pururi fixă.

Marea diversitate a modalităților poetice interbelice va fi confirmată de autorii analizați în *Cartea a șasea* și în *Cartea a șaptea*.

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA A ŞASEA

CLASICII MODERNISMULUI POETIC ROMÂNESC • TUDOR ARGHEZI • ION BARBU • LUCIAN BLAGA

CLASICII MODERNISMULUI POETIC ROMÂNESC

I. ECHILIBRUL DINAMIC. II. „ARTIFICIERI" ŞI CONSTRUCTORI. III. ÎNCEPUTURILE CLASICIZĂRII

I

La originea creaţiei literare stă efortul de instituire a unei *ordini*. Autorii se aseamănă prin faptul că o vizează, deosebindu-se prin modalităţile alese. Analizele de pînă aici au dovedit că toţi scriitorii se raportează la tradiţie, acceptînd-o sau negînd-o. Căile fuseseră, aşadar, *conformarea* la convenţiile acreditate şi *diferenţierea* de ele. Arta interbelică a consacrat şi a treia cale, imposibil de confundat cu una din cele vechi : *conformarea polemică* la convenţii literare abandonate. Este o clară tendinţă de a se diferenţia în contextul artistic al epocii, acceptarea vechiului model implicînd negarea unor convenţii în vigoare. Ilustrative sînt operele lui Arghezi şi Barbu, autori la care înregistrăm o ruptură cu prezentul, nu cu tradiţia.

O practică poetică devine convenţie literară numai în momentul în care este adoptată de mai mulţi creatori. În caz contrar, ar lipsi tocmai conotaţia esenţială a termenului : aceea a consensului, a acordului tacit. Un creator singular precum Lautréamont poate zămisli o operă de la care abia mult mai tîrziu să se revendice alţi scriitori. În spaţiul românesc, Urmuz oferă un exemplu la fel de bun. Între cele două războaie mondiale, noi am avut poeţi care au reuşit să se impună ca individualităţi artistice inconfundabile, fără să exercite şi o acţiune mo-

Scanned with OKEN Scanner

delatoare însemnată : Fundoianu, Maniu, Philippide. Ultimul este exemplar în această privință. Izolată, ciudată în climatul artistic al vremii, lirica sa n-a „focalizat" eforturile creatoare ale contemporanilor. Este o insulă pe care navigatorii o cunosc, fără a se abate din drum spre a se lăsa în vraja frumuseților ei. „Peste mode și timp", Philippide a exprimat o sensibilitate modernă, neîndatorînd, dar și nefiind îndatorat vreunui contemporan.

Valoarea estetică a operei nu depinde de forța convergentă dovedită într-o etapă a dezvoltării literaturii ; dar pe istoricul literar îl interesează convențiile literare (fiecare dintre ele fiind expresia unei ordini), de vreme ce tocmai prin prisma lor poate fi analizată materia existentă. Critica literară este creație (și, în consecință, se justifică) în măsura în care reușește să instituie o ordine în ansamblul eterogen al operelor. Lucrul este mai dificil pentru poezia modernă, a cărei dezvoltare arborescentă, complexă, poate dezorienta.

Existentă pînă în secolul al XIX-lea, dezvoltarea „liniară" fusese perturbată prin ivirea mișcării reformatoare inițiate de Macedonski. Se crease astfel prima tensiune polară, determinantă pentru dezvoltarea ulterioară a fenomenului poetic românesc, căruia i-a conferit o legitate interioară. Înaintea primului război mondial, înregistrăm două puncte distincte de convergență : poezia tradițională, de factură clasicizantă, și poezia simbolistă, prima convenție literară impusă de tendința reformatoare. Se stabilise astfel un *echilibru dinamic,* efemer prin natura lui, dat fiind că este rezultanta unor forțe complementare (de continuitate și de ruptură), cu acțiune simultană. Diferențiatoare, forțele de ruptură au nevoie de un element conservator (acumulator al experiențelor dobîndite), pe care să se grefeze noile acumulări. Forțele de continuitate reprezintă constanta „alexandrină" a culturii, elementul de *stabilitate* al acesteia. „Cultura trebuie să vădească simultan trăsături de stabilitate și altele de dinamism, să fie o structură și în același timp să nu fie", s-a spus.[1] Fără „alexandrini", cultura ar trebui să reia la nesfîrșit experiențele fun-

[1] I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii,* trad. rom., București, Editura Univers, 1974, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

damentale, așa cum, în dezvoltarea civilizației materiale, fiecare generație ar fi nevoită să redescopere roata. Constanta „alexandrină" îi scutește pe creatori de consum inutil de energie ; ea favorizează „acumularea", fiind „suportul" pe care se asimilează cuceririle reformatorilor. Ea se dovedește capabilă să asigure continuitatea în lipsa căreia nu este de conceput conservarea originalității supraindividuale a literaturii naționale. Reprezentativ pentru constanta „alexandrină" a literaturii noastre este Ion Pillat, analizat în volumul următor al *Istoriei* de față.

Prin caracterul ei, convenția literară presupune nașterea unor forțe de negație, ceea ce explică dinamica permanentă a energiilor creatoare (niciînd atît de pronunțată ca în intervalul 1914—1930). Contestația trăiește latent în fiecare cod acreditat ; începînd de la romantism, instituirea ordinii literare[1] naște ispita de a o contesta.

Șocul produs de radicalizarea reformei poetice și îndeosebi de excesele avangardei „istorice" a generat dorința atingerii unei noi ordini ; variate și, nu o singură dată, opuse, tentativele pot fi depistate la toți reprezentanții modernismului moderat. Ele sînt, uneori, atît de pronunțate, încît au condus la tradiționalism.

Grație perturbării benefice, de către avangarda „istorică" (elementul dinamizator cel mai activ și mai spectaculos, dar nu singurul !), a echilibrului dinamic stabilit înaintea primului război, tensiunile interioare ale poeziei românești se înmulțesc. Raportul de continuitate prin opoziție (amintit în *Prolog*) devine dominant, literatura noastră născîndu-și propria legitate interioară. Fiecare reprezentant al modernismului moderat vizează un echilibru dinamic diferit de cel anterior, beneficiar al „acumulărilor" recente.

Nu echilibrul în sine (pe care orice operă valoroasă îl atinge) interesează aici, ci creșterea numărului cazurilor în care eforturile spre găsirea lui sînt deliberate. Chiar în anii de apogeu ai avangardei „istorice" s-au înmulțit încercările de a se depăși stadiul de frondă, polemic și experimental ; echilibrul este rîvnit de majoritatea poeților importanți, ceea ce nu înseamnă că a

---

[1] Atît la nivelul individual (al operei), cît și la cel general (curente, viziuni globale asupra artei etc.).

Scanned with OKEN Scanner

fost vorba de o slăbire a îndrăznelii creatoare, ci numai de altă fază, constructivă de astă dată, a dezvoltării literaturii.

II

Lucrurile s-au petrecut asemenea muncii în mină unde, în urma artificierilor ce deschid calea cu dinamită, vin constructorii spre a consolida galeriile. Insurgența avangardei „istorice" n-ar fi fost atît de bogată în urmări dacă descoperirile n-ar fi fost validate artistic de autori precum Arghezi, Barbu sau Blaga. Ultimul a și vorbit, în 1922, despre fericitele urmări ale trecerii clasicismului prin „anarhie".

„Artificierii" poeziei noastre (Urmuz, Tzara, Voronca ș.c.l.) au dislocat vechile structuri literare, obligînd astfel literatura să-și caute alte căi de manifestare. Paradoxal, tocmai atentatorii la inerția culturii au reimpus idealul stabilității, care i-a fascinat și pe unii dintre primii „artificieri" (Adrian Maniu, Ion Vinea ș.a.).

După primul război mondial, distincția între fostele convenții dominante (poezia tradițională și cea simbolistă) s-a estompat rapid, ele fuzionînd și formînd focarul spre care au tins toți autorii de factură clasicizantă. Aceasta explică de ce atacurile iconoclaștilor vizau deopotrivă poezia lui Vlahuță și pe aceea simbolistă ; asimilată tradiției, convenția care fusese portdrapelul reformatorilor și contribuise decisiv la dezvoltarea liricii noastre nu mai este percepută drept modernă. Grație simbolismului, s-a impus definitiv noul criteriu al poeticului : sugestia. De aceea am vorbit de *revigorarea* vechii convenții, căci abia acum se exclude în chip hotărît înțelegerea artizanală a poeziei.

Mișcarea reformatoare își conturează puncte autonome de echilibru, expresia pregnantă a fiecăreia oferind-o Arghezi, Barbu, Blaga, Fundoianu, Vinea, Maniu, Philippide. Numărul și valoarea artiștilor arată vigoarea creatoare a orientării novatoare, care se impune în fața celei clasicizante. Operele unor reformatori vor avea o mare acțiune stimulatoare asupra altor creatori, ceea ce le sporește enorm importanța istorică. Dintre punctele de echilibru amintite, numai trei vor acționa drept convenții

Scanned with OKEN Scanner

poetice : acelea reprezentate de Arghezi, Barbu, Blaga. Experienţele artistice întreprinse de ei îşi vor dovedi abia în jurul anului 1930 forţa convergentă (Blaga mai tîrziu chiar), cu toate că emulii lor (ai lui Arghezi îndeosebi) apăruseră mai înainte.

III

În poezia românească interbelică acţionează aşadar patru puncte de convergenţă : poezia clasicizantă (care a asimilat simbolismul), lirica lui Arghezi, cea barbiană şi cea blagiană. Este vorba de o tendinţă clasicizantă şi de trei în curs de clasicizare. Celei dintîi îi va fi dedicată *Cartea a opta*, în timp ce următoarele trei sînt prezentate acum.

Clasicizarea modernilor este un proces de durată (încheiat abia în jurul anului 1970), ale cărui prime simptome s-au înregistrat în receptarea operei argheziene. Lucrul este cu atît mai semnificativ cu cît autorul a amînat mult imprimarea unui volum, ecourile (mergînd de la idolatrie la negare violentă) fiind generate exclusiv de textele risipite în presă.

Cuvîntul „geniu“ fusese pronunţat (e drept, într-o alternativă doar în parte măgulitoare...) încă din 1910, într-o notă redacţională : „poezia aceasta [1], sau este de domeniul psihiatriei, sau anunţă un geniu“. [2] Nesemnată, notiţa avea să provoace prima raportare la Eminescu. A făcut-o, în 1913, un scriitor uitat astăzi, dar care a dovedit, atunci, o intuiţie excepţională : „Primele poezii n-au fost înţelese. Exclamaţia *Vieţii româneşti* prin care se întreba dacă Arghezi e un geniu sau un nebun, întrebare ce nu s-a mai pus de la Eminescu, traducea destul de limpede nedumerirea în care se afla lumea întreagă.

Astfel îşi făcu intrarea în literatură cel mai mare poet român de azi“. [3]

---

[1] *Rugă de seară*, apărută în *Viaţa socială*, în 1910.

[2] *Revista revistelor : „Viaţa socială“*, în *Viaţa românească*, nr. 2/1910, p. 316.

[3] I. Ludo, *Curentul nou la noi*, în *Absolutio*, Iaşi, nr. 1/1913, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Primul care vorbește despre clasicitatea operei arghe-ziene este tînărul B. Fundoianu, în prefața cărții lui de debut (*Tăgăduința lui Petru*, 1918) : „Eminescu e tot așa de clasic ca și Arghezi, care mîini, poimîni va trece în editură populară cu același subtitlu". [1] I se prevedea tipărirea în „editură populară" înainte de editarea unui volum !

Dacă raportarea la Eminescu se făcuse mai mult în scop polemic pînă atunci, ea va reveni, argumentată, după 1920. Începutul îl face tot B. Fundoianu, în 1921, încadrîndu-l pe Arghezi în tradiția literară autohtonă („Scrisul lui, izbitor de nou, pare că veșnic continuă ceva. Și continuă ceva, tradiția. Căci Arghezi e mai clasic ca Alecsandri sau ca Anton Pann. Poate fi alăturat cu Odobescu, cel dintîi meșteșugar". [2]), spre a-l scuti de acuzația de imitare a modelelor străine.

Înaintea imprimării *Cuvintelor potrivite*, autorul fusese proclamat „un nou Eminescu" [3] ; și pentru ca provocarea să fie deplină, Aderca îl consideră (abuziv) pe Arghezi mai complex decît Eminescu : „Trebuie cercetat cu mare luare-aminte, dacă nu cumva, spre deosebire de Eminescu, poetul nostru cel mai mare, care a cîntat totuși numai din vreo două viori — Tudor Arghezi nu este cea dintîi orchestră completă, cu șiruri de diferite tobe, clarinete, viori, oboiuri, harpe și trompete, pe care o posedă literatura noastră". [4]

Oricît de extravagantă va fi părut la început, comparația cu Eminescu va fi reluată frecvent, ajungînd să se impună relativ repede drept adevărat clișeu critic. Lucrul este dovedit îndeosebi de comentariile la *Cuvinte potrivite*. Semnalez numai două, dintre cele aparținînd vocilor critice autorizate : „în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se așează imediat în primul rang" [5] ; „D. Tudor Arghezi

---

[1] B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ed. cit., p. 6.
[2] *Ibidem*, p. 206.
[3] Felix Aderca, *Un nou Eminescu*, în *Viața literară*, 20 noiembrie 1926, p. 1.
[4] *Ibidem*.
[5] Pompiliu Constantinescu, *Un mare poet romantic* (text din 1927), în *Scrieri*, ediție de Constanța Constantinescu, București, Editura pentru Literatură, 1967, vol. 1, p. 61.

e cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace". [1] Mihai Ralea atrage atenția asupra revoluției săvîrșite de autorul *Cuvintelor potrivite* („Altfel se scria înainte de d-sa și altfel se scrie astăzi" [2]), insistînd asupra caracterului exemplar al operei : „T. Arghezi a avut o influență considerabilă asupra tinerei noastre literaturi. El e ceea ce se cheamă un maestru". [3] Cum vedem, se putea vorbi, în 1927, de clasicizarea poetului, căruia i se recunoaște marele rol modelator. Amplul studiu lovinescian din volumul al treilea (*Evoluția poeziei lirice*, 1927) al sintezei asupra literaturii din primul sfert al secolului îl consacră, practic, pe Arghezi drept lider al poeziei „moderniste" [4], ceea ce nu-i împiedică pe reprezentanții orientărilor tradiționaliste să-l revendice deopotrivă pe autorul *Cuvintelor potrivite*. [5]

Chiar dacă Ion Barbu și Lucian Blaga n-au fost considerați prea repede ca atare, *clasici* erau și ei încă din deceniul al patrulea. Înrîurirea asupra contemporanilor, fenomenele de mimetism și epigonism indică și ele clasicizarea „formulelor" artistice, confirmată de studiile dedicate celor trei scriitori. În 1935, Tudor Vianu publică monografia *Ion Barbu*, iar despre Arghezi se tipăresc, înaintea ultimului război, nu mai puțin de trei lucrări, semnate de Dumitru Caracostea (*Prolegomena argheziana*, 1937), G. Călinescu (*Tudor Arghezi. Studiu critic*, 1939) și Pompiliu Constantinescu (*Tudor Arghezi*, 1940).

Acțiunea modelatoare a operelor lăsate de Arghezi, Barbu și Blaga va fi îndelungată, cei trei scriitori rămînînd, pînă astăzi, clasicii necontestați ai modernismului poetic românesc. Nu doar în sensul exemplarității, ci și în acela (mai profitabil în dezvoltarea literaturii) al stimulării energiilor creatoare vizînd diferențierea.

---

[1] Mihai Ralea, *T. Arghezi*, în *Viața românească*, nr. 6—7/1927, p. 440.

[2] *Ibidem*, p. 427.

[3] *Ibidem*, p. 426.

[4] „Apariția volumului de poezii *Cuvinte potrivite* al d-lui Tudor Arghezi domină producția poetică a întregului sfert de veac" (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1973, vol. 1, p. 590).

[5] Pentru documentația completă, vezi Dorina Grăsoiu, *„Bătălia" Arghezi. Procesul istoric al receptării operei lui Tudor Arghezi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Utilizînd terminologia blagiană, observăm că Arghezi, Barbu și Blaga au exercitat deopotrivă influențe „modelatoare“ și „catalitice“ (analizate în *Cartea a șaptea*). Admirați, priviți ca „maeștri“, sînt, în același timp, incitanți pentru creatori. De la ei s-au revendicat, după 1960, înnoitorii liricii noastre, după cum tot pe ei îi vizează multe din eforturile de singularizare polemică. Provocatoare la data apariției, operele lor au devenit, în timp, elemente de stabilitate în sistemul complex al poeziei naționale. Aceasta nu le-a transformat însă în obiecte de muzeu ; astăzi încă, ele continuă să incite, generînd forțe reformatoare capabile să dinamizeze permanent climatul literar.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI

I. ETEROGENITATEA OPEREI. II. *HIC ET NUNC*. III. TRANSCENDEREA PERCEPTIBILULUI. IV. INGENUITATEA REGENERATOARE. V. DE LA *FLORILE BOSFORULUI* LA *FLORI DE MUCIGAI*. VI. THANATOS. VII. CĂUTAREA. VIII. EROTICA. IX. LUDICUL. X. IRONIA ŞI ORGOLIUL.

I

În 1927, cînd avea 47 de ani şi se impusese drept celebritate a mediului literar românesc (susţinătorii creaţiei sale nu ezitaseră a-l compara cu Eminescu), Tudor Arghezi debuta cu un volum masiv, cu aspect de opere (cvasi)complete. Fiind rezultatul a trei decenii de creaţie, cartea era eterogenă, cum se va dovedi, în timp, şi lirica argheziană în ansamblul ei. Poetul însuşi a sugerat cîndva plurivalenţa-i creatoare, explicînd-o printr-o mare disponibilitate : „M-am zămislit ca-n basme, cu şapte frunţi şi şapte / Grumazi şi şapte ţeste. / Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte, / Şi fiecare este / Şi nu este. // Sînt înger, sînt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni / Şi mă frămînt în sine-mi ca taurii-n belciug, / Ce se lovesc în coarne cu scînteieri de cremeni, / Siliţi să are stînca la jug.“ *(Portret.)*

Dat fiind că poemele din ciclul relativ unitar *Agate negre* n-au fost adunate între coperţile unei cărţi înaintea primului război mondial, cînd fuseseră anunţate [1]

[1] Pe ultima filă a volumului de versuri al lui Nicolae Davidescu *La Fîntîna Castaliei* (Bucureşti, Editura „Viaţa socială“, 1910) erau anunţate viitoarele patru apariţii ale editurii : trei volume de nuvele (V. Demetrius, Gala Galaction, N. D. Cocea) şi o carte de Tudor Arghezi : *Agate negre, versuni* (sic).

Scanned with OKEN Scanner

și cînd circulau în copii manuscrise [1], primul volum omogen imprimat de Tudor Arghezi este *Flori de mucigai* (1931). Se înțelege că eterogenitatea culegerii din 1927 *(Cuvinte potrivite)* nu este un repros, după cum, singură, omogenitatea nu conferă automat valoare estetică ; în ciuda unității netăgăduite, cicluri precum 1907 — *Peizaje* sau *Cîntare omului* nu concurează, valoric, cartea din 1927.

Nu este exclus ca, în edificarea unitarului volum *Flori de mucigai*, un rol important să fi avut și reproșurile barbiene cu privire la „efortul de construcție". [2] Dacă ipoteza se dovedește sau nu plauzibilă contează mai puțin decît faptul că ne aflăm în fața unei cărți ce impune în lirica noastră un timbru inconfundabil. Omogenitatea și eterogenitatea fiind categorii descriptive, iar nu axiologice, se înțelege că n-am considerat volumul *Cuvinte potrivite* inferior celui din 1931. În *Flori de mucigai*, timbrul poetic specific arghezian este, grație omogenității volumului, mai pronunțat. G. Călinescu observa cu dreptate că, „formal, putem afirma că poezia argheziană autentică, lipsită de orice ecouri străine, aci începe". [3] Erezia artistului devine mai evidentă decît în *Cuvinte potrivite*, unde multitudinea formulelor estompa, într-o măsură, noutatea. Cu toate acestea, definitoriu pentru autor rămîne volumul din 1927 ; întreg Arghezi îl găsim exprimat aici, toate latențele-i poetice fiind obiectivate (chiar în această eterogenă culegere există multe poeme care, odată grupate, ar fi format cicluri omogene ; psalmii oferă exemplul cel mai concludent). Volumele publicate începînd din 1931 n-au făcut decît să reliefeze un anumit aspect al originalității artistului. Astfel, în *Flori de mucigai* iese în evidență noutatea stilistică, iar în ciclul (nu întreg volumul) *Hore* (1939) este mai pronunțată înclinarea spre ludic, după cum în *Cîntare omului* (1956) vor ieși în evidență didacticismul și discursivitatea. Vo-

---

[1] B. Fundoianu, *Omagiu lui Tudor Arghezi*, în *Imagini și cărți*, București, Editura Minerva, 1980, p. 213. Aici se vorbește despre un volum din *Agate negre* imprimat de prietenii poetului („o primă ediție, originală, executată pentru rarii bibliofili"). Nu există confirmări ale editării cărții.

[2] Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, în *Pagini de proză*, ed. cit., p. 67. A se vedea și articolul *Pro domo (ibidem*, p. 243).

[3] G. Călinescu, *Istoria...*, ed. 1941, p. 730.

Scanned with OKEN Scanner

lumul anterior — *1907 — Peizaje* — reluase tehnica literară din *Flori de mucigai*, iar stihurile tîrzii vor conferi valențe noi unei direcții inaugurate în *Cuvinte potrivite* ; este vorba de seninătatea în fața morții, prezentă încă din poemul *De-a v-ați ascuns*.

Asemănătoare ca factură volumului din 1927 este culegerea *Una sută una poeme* (1947). Încheind, practic, faza cea mai fecundă a creației lirice argheziene, această culegere are, în cadrul operei sale, un statut aparte. Venită *după* volumele care l-au impus definitiv pe scriitor, ea oferă — în chip mai evident — unele dintre „cheile" de acces în universu-i artistic. La două decenii de la debut, deplin consacrat ca un nume de referință, poetul își face mai lesne inteligibilă [1] tehnica de creație, fără să alunece spre doctrină versificată sau spre discursivitate.

Poezia argheziană este unitară fără a fi și omogenă sub raportul mijloacelor expresive. Aparent, nimic nu unește *Horele* și *psalmii*. Și totuși, există elemente care le leagă. Înainte de a le analiza, însă, este necesară o explicație : dacă opera este unitară, de ce a fost analizată în volume diferite ale *Istoriei* de față ? Longevitatea creatoare cu totul ieșită din comun a făcut din Tudor Arghezi un protagonist al literaturii române în trei vîrste distincte ale ei. Cărțile definitorii au fost imprimate între anii 1927 și 1947. Este vorba de *Cuvinte potrivite, Flori de mucigai, Hore, Una sută una poeme*. Asupra lor se concentrează analizele din *Cartea a șasea ;* la poeziile din perioada debutului m-am referit în *Cartea a patra*, urmînd ca un paragraf din volumul viitor să fie dedicat creației argheziene de după *Una sută una poeme*.

II

Opera argheziană oferă exegeților o sumă de „capcane". Schimbările radicale, pozițiile contradictorii și, îndeosebi, echivocul multor formulări fac riscantă orice încercare de sinteză. Din acest motiv, afirmațiile avînd

[1] Despre „obscuritatea" liricii argheziene și despre „piedicile" puse în calea receptării a scris pagini convingătoare Șerban Cioculescu (*Introducere în poezia lui T. Arghezi*, ediția a doua, revizuită și adăugită, București, Editura Minerva, 1971, p. 7—56).

Scanned with OKEN Scanner

caracter mai general implică pericolul permanent de a fi contrazise de exemple din poemele autorului. Ne asumăm totuși riscul acesta, întrucît nu putem evita generalizările ; în caz contrar, am ajunge la o interminabilă înșiruire de glose, analizîndu-i scriitorului operele, iar nu Opera. Sacrificînd, probabil, unele amănunte demne de tot interesul (lucru inerent într-o sinteză), am concentrat efortul analitic spre trasarea contururilor ținutului explorat (un adevărat continent !), insistînd asupra manifestărilor simptomatice pentru ansamblul liricii lui Tudor Arghezi.

Amintitele „capcane" sînt așa de înșelătoare, încît într-una a căzut unul din cei mai avizați cunoscători ai liricii argheziene (Șerban Cioculescu), văzînd în autorul *Cuvintelor potrivite* un „poet al amintirii" [1] și afirmînd că, la el, „poezia își trage substanța intimă din amintire". [2] Făcută pe baza unor versuri și atitudini programatice datînd din 1904, afirmația este infirmată de opera de maturitate a scriitorului. Mai mult decît versurile de tinerețe (în care poetul se supunea în bună măsură modei timpului) l-au indus în eroare pe critic afirmații din articolul *Vers și poezie*, unde Arghezi era înclinat să creadă că „rolul de impulsiune al poeziei corsetate este să strîngă amintirile". [3] Dar asta nu înseamnă că opera sa se nutrește din amintire ! Și apoi, afirmația de pe aceeași pagină a articolului („Poezia plutește cam tot către trecut, către necunoscut, stimulată de ceva real și cunoscut") se dovedește echivocă, trecutul fiind integrat domeniului necunoscutului ; or, vom vedea că, în majoritatea cazurilor, trecutul este, în lirica argheziană, domeniul prin excelență al știutului.

Caracteristică poeziei de maturitate a lui Arghezi este ancorarea în prezent, în ciuda rarelor versuri de tinerețe în care se arăta cotropit de nostalgie. Tocmai pentru că acest lucru nu-l va caracteriza deloc mai tîrziu, am crezut util să citez trei fragmente din *Agate negre*, compuse în 1904. În primul recunoaștem nota „cuminte" a sentimentalilor simboliști : „Trecutul revenind pe-alocuri, / Trimite-n inimă parfume / Părînd zvîrlite peste focuri /

---

[1] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 67.
[2] *Ibidem*, p. 58.
[3] Tudor Arghezi, *Ars poetica*, ediție îngrijită de Ilie Guțan, Editura Dacia, 1974, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

Dintr-alte vieți, dintr-altă lume ; / Miresme scumpe, fără nume, / Sunt sufletele-atîtor locuri ! / Și ca foile de-albume / Le-ntorci în vinetele blocuri / Din raftul vieților postume..." *(21)*. În al doilea este invocată ființa din trecut : „Iar tu, acea de altădată, / Care-ai întins în mine ceață, / Revino doar o clipă-n viață, / Căci ești în mine neuitată ; / Apari din lumea ta, te chem !" *(4)*. Atunci, la începutul veacului, exploatarea amintirilor era senină : „Pe cînd sufletu-mi coboară / Melancolic pe-amintiri — / Ca o pulbere ușoară / Cu bolnave licăriri, / Peste mobile din care / Se deșteaptă musc trezit, / De pe foi ce-au putrezit, / Prin unghere de sertare" *(41)*.

Citatul ultim este extras dintr-un text ce anunță desprinderea de tradiționala tratare literară a nostalgiei. Aceasta și explică de ce, cu modificări neglijabile, poemul a intrat în *Cuvinte potrivite*, primind titlul *Gravură*. Esențială este strofa finală (reproduc varianta ultimă, imprimată în volumul din 1927), prin opoziția stabilită între „timpul viu" și consemnarea lui în scris, ceea ce-l face să dureze ; ca trecut, însă : „Dintr-a mea singurătate / Las în voie timpul viu, / Care știe ce nu știu, / Și din veacuri destrămate / Fac cu pana semn și scriu". Merită semnalat și amănuntul sugestiv că poemul începe, în ambele variante, printr-un „astăzi" ce plasează în plan secund timpul scurs. Aceasta explică, poate, de ce una din *Agate (37)*, conținînd versuri ce ar fi contrazis dezvoltarea liricii argheziene („Visez un imperiu de neguri, de vaste caverne ; / Uitarea să-i fie măsura de timp"), a rămas în manuscris timp de... 55 de ani. Uitarea era un motiv liric prețuit de contemporanii lui Arghezi, dar lirica sa va evolua în altă direcție.

În ciuda referirilor relativ frecvente la trecut și la nostalgie, nu ele au declanșat tensiunea lirică în *Cuvinte potrivite, Flori de mucegai* și *Una sută una poeme*. Poezia românească anterioară fusese bîntuită de nostalgie, Arghezi fiind primul nostru autor important care va rezista tentației de a o folosi ca element structurant al poemelor. Apariția nostalgiei este, la el, sporadică și nerelevantă, ceea ce-l caracterizează fiind bucuria oferită de acceptarea perceptibilului. Grăitor este finalul poemului *Lingoare*, unde idealizării de la început îi este preferată o imagine „pămîntească".

Scanned with OKEN Scanner

Cu alt prilej, refuzul nostalgiei se face în termeni categorici : „Cît timp măcar gîndirea n-o vrea să se dezvețe / În mijlocul acestei corecte repetiții / Pentru-ngrășarea ierbii și altoitul viții, / Și să renunțe-odată la doruri și tristețe ?“ *(Din nou.)* În altă parte, însăși consistența trecutului este pusă la îndoială : „Nisip, cenușe și lut / Sînt un trecut ?“ *(Timpuri).*

Lipsa trecutului este condiția beatitudinii, ceea ce explică asocierea argheziană a acesteia din urmă cu vîrsta copilăriei. Fericit cel fără de amintiri !, pare a spune Arghezi. În lirica lui, amintirea tulbură de obicei. Putem semnala *Prigoana* („sufletul geme mușcat de trecut“), *Agate negre* („Turburat în amintire, / S-a întors parfum de vis“) și chinuitoarea aducere-aminte a ființei iubite în *Psalmul de taină.* Nu este vorba, în toate cazurile, de rememorare deliberată. În *Arheologie* se sugerează existența unui trecut latent, necunoscut poetului, dar care acționează asupra imaginației și percepției sale. Amintirea este asociată cu boala și cu părăsirea fericirii *(Heruvim bolnav).* Trecutul include nu doar faptele, ci și visările de altădată *(Cenușa visărilor).* Cu alt prilej, prezentul apare drept actualizare a trecutelor visări și idealuri : „Eu sînt acel pe care l-am visat, / L-am căutat și-am vrut să-l născocesc, / Ca prin gunoiul meu cel omenesc / Să treacă rază, ager și curat“ *(Miez de noapte).*

În *Heruvic* (numele unui imn bisericesc ortodox), opțiunea pentru prezent este motivată încă din strofa inaugurală : „Tot ceasul îmi aduce un dar și-o jertfă nouă, / De vreme ce lumina primește să-mi lumine. / Cîmpia scoate-n brazde bijuterii de rouă / Și pomii pun coroane și nimburi pentru mine.“ La nici un alt mare poet român nu este atît de pronunțată bucuria oferită de prezent ca la autorul celebrului vers : „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă“ *(Niciodată toamna...).* Artistul s-a plasat, cu deplină seninătate, *hic et nunc,* lăsînd prea puțin loc domeniului iluziilor (incluzînd viitorul) și acceptînd trecutul doar ca referent al perceptibilului sau ca fapt obiectivat, deci pururi prezent.

Trecutul a murit odată cu iubirea, se sugerează în *Sfîrșitul toamnei,* lăsîndu-se să se înțeleagă și de astă dată inconsistența timpului ce ține de domeniul amintirii : „O ! cine-ar zice că pe-aici / Au fost vreodată flori, / Privighetori, / Și cărți citite cu ochi mici, / În

Scanned with OKEN Scanner

care latele panglici / Întorsu-s-au de-atîtea ori ?“ Trecutul are, la Arghezi, o adevărată viață, putînd muri înaintea oamenilor : „Aici, unde-a murit trecutul, / Mă plimb ca-ntr-un mormînt, / În care sînt / Legat s-ascult cum tace lutul, / Pe cînd în suflet toarce mutul / Regret, înfășurat în vînt“ *(Sfîrșitul toamnei)*.

Sînt rare la Arghezi cazurile cînd timpul scurs redobîndește consistență. Atunci, umbra trecutului doare : „Poate că este ceasul, de vreme ce scoboară / Din arbori toată frunza ce-a fost și strălucit, / Să ne privim trecutul în față, liniștit, / Cînd urma lui de umbră începe să ne doară“ *(Poate că este ceasul)*. Poetul vrea să se elibereze de trecut actualizîndu-l, transformîndu-l astfel într-un prezent dorit : „Și de ni-s rupți genunchii de căile spinoase, / De ce pentru-ntristare să fie tot ce-a fost ? / Nu-i toamnă ? Să ne facem din noi un adăpost / Și s-adunăm deșertul, la cald, pe lîngă case. // Să luăm cenușa stinsă pe vechile altare, / Să-i dăm din nou văpaia și-un fum mai roditor. / S-o-mprăștiem, sămînță, pe șesul viitor, / Nădăjduind culesul tîrziu, cu întristare.“ *(Idem.)*

Alăturea *nădejdii* [1] cu *întristarea* este grăitoare. Arghezi asociază în mod curent trecutul cu moartea. Memorabil este poemul *Oseminte pierdute* pe care, din acest motiv, îl citez integral : „Iubirea noastră a murit aici. [2] / Tu frunză cazi, tu creangă te ridici. // Atît amar de ani e de atunci ! / Glicină tu, tu florile-ți arunci. // A mai venit de-atuncea să v-asculte, / Voi plopi adînci, cu voci și șoapte multe ? // Voi ați rămas întorși tot spre apus, / Voi creșteți toți de-a pururea în sus. // N-o mai zăriți, din vîrfuri, nicăieri ? / Știți voi ce vorbă este vorba «ieri» ? // La poartă, umbr-aceluiași stejar. / Mă rog, intrînd, de domnul grădinar. // Fîntîna curge, ca și-a-

---

[1] Inevitabilă, înstrăinarea de trecut nu este dorită de artist ; de aceea îl bucură, în *Denie cu clopote*, reactivarea amintirilor. Este unul din rarele poeme unde se vorbește de speranță : „Nu-s prin urmare-nstrăinat / Pe totdeauna de trecutul meu. / Mai e nădejde, mai e mîngîiere, / Mai colindă o umbră albă prin tăcere, // Norul ce mă răpise s-a spart ! / Ploaie caldă ! ploaie mănoasă ! / Curgi, darnică pe ogorul meu, / Din care morțile sufletului / S-au deșteptat.“

[2] Totul, inclusiv trecutul, este plasat *aici* și *acum*, moartea însăși fiind forma *prezentă* de manifestare a trecutului.

Scanned with OKEN Scanner

tunci, mereu, / Tu curgi, fîntînă, pe trecutul meu. // Şi toate sînt precum le-am cunoscut, / Rămase-aşa, ca dintru început. // I-am spus că vreau că caut un mormînt, / Pe care l-am săpat, de mult, cîntînd. // Şi mi-a răspuns că nu e în grădina lui. / E-adevărat. Nu este mormîntul nimănui." Observăm lesne deosebirea de lirica simbolistă (unde nostalgia este cultivată cu insistenţă), comparaţia fiind favorizată şi de „decorul" simbolist (parcul). Mortul lipsit de mormînt este una din cele mai fascinante metafore argheziene. Trecutul nu poate fi înmormîntat; el se volatilizează şi vorba „ieri" este cutremurătoare tocmai din cauza inconsistenţei timpului scurs. La temelia desprinderii de simbolism stă refuzul nostalgiei. Aceasta explică frecvenţa ridicată (în situaţii-cheie) a determinărilor circumstanţiale „acum" şi „aici".

III

Formîndu-se la cumpăna veacurilor, cînd orientarea reformatoare (al cărei reprezentant era) năştea forţe canalizate, în majoritate, spre simbolism, Tudor Arghezi s-a dezvoltat în afara curentului dominant. Prima dovadă o constituie materialitatea pronunţată a versurilor sale; este motivul pentru care am vorbit, în *Cartea a patra*, de preluarea *à rebours* a esteticii ilustrate de Bacovia. Cultivînd atmosfera vaporoasă, diafanizarea formelor şi evanescenţa contururilor, simboliştii fuseseră nevoiţi să utilizeze un limbaj adecvat, contrastînd violent cu precizia şi concreteţea celui arghezian. Într-un articol celebru *(Ars poetica. Scrisori unei fetiţe)*, publicat în anul imprimării *Cuvintelor potrivite*, autorul însuşi făcea o destăinuire demnă de toată atenţia: „m-a posedat intenţia de a împrumuta vorbelor însuşiri materiale, aşa încît unele să miroase, unele să supere pupila prin scînteiere, altele să fie pipăibile, dure sau muşculate şi cu păr de animal"[1]. Spre deosebire de Bacovia, în al cărui poem reprezentativ *(Rar)* remarcasem abundenţa verbelor, Tudor Arghezi cultivă cu insistenţă substantivul. Analizînd

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

poezia „grea de substantivitate“ [1] a unor autori precum Anton Pann, Tudor Arghezi și Marin Sorescu, Dinu Flămând atrăgea atenția asupra faptului că „poezia argheziană este de o substantivitate compactă“, cuvintele fiind „luate în nuditatea lor noțională, parcă străine de orice aspect numenal reflexiv.“ [2]

În *Cartea a patra* susținusem că schimbarea înfăptuită de Arghezi este comparabilă cu aceea produsă, în plastică, de Paul Cézanne. Arghezi s-a format într-o atmosferă dominată de simbolism, iar Cézanne a plecat din impresionism. Confluențele între simbolismul literar și impresionismul din artele plastice fiind cunoscute, vom observa că atît Arghezi, cît și Cézanne, au adus nou o materialitate evidentă, de o prezență „agresivă“. Ștefan Augustin Doinaș a subliniat „substanțializarea“ limbajului la Arghezi [3]; în aceeași linie s-a înscris interpretarea lui Dinu Flămând.

Prezența masivă a concretului (poemele conțin uneori adevărate enumerări) poate crea impresia falsă a subordonării poeziei față de existentul obiectiv. Supus unei analize atente, însă, autorul *Cuvintelor potrivite* dovedește, dimpotrivă, o adevărată inaptitudine (benefică sub raport estetic) pentru percepția nemijlocită a realității. Prezentul este întotdeauna punctul de plecare, dar pe Arghezi îl individualizează puternica transcendere a perceptibilului; tocmai aceasta face din el un atît de mare scriitor. Un exemplu concludent îl oferă poemul *Icoană*: aparent, se utilizează tehnica pastelului (cum a procedat și Ion Barbu în *Dioptrie*), motivul inițial constituindu-l imaginea nocturnă, hibernală, a unei șosele străjuite de plopi. Înregistrăm un singur element descriptiv („În fața lunii, dreaptă, șoseaua-n vărgi cu plopii / S-a pardosit...“), stingher între imaginile vizionare, plasate în prezent (vezi primele două strofe) și în viitor (strofa a treia). Imaginația transcende „informația“ oferită de senzații (vizuale, în primul rînd, și auditive), caracterul vizionar al poemului fiind indubitabil. Umbrele de pe

---

[1] Dinu Flămând, *Intimitatea textului*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 83.

[2] *Ibidem*, p. 27.

[3] Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

șosea sînt „țoale din Jii și Mehedinți", noaptea totul dînd impresia a fi acoperit de covoare.

Esențiale în interpretarea poemului sînt versurile trei și patru. Spre a nu le rupe din context, merită reprodusă integral strofa inaugurală : „Noaptea întinde scoarțe, plocate și covoare, / Urzite cu zigzaguri și cu chenar mărunt, / În care se repetă izvodul la culoare / Și chipurile crucii și florile, cum sunt". Poemul întreg se structurează în jurul ideii de repetiție, indicată și de prezența acelui neașteptat „izvod" (concept, plan, model). Lucrul se explică prin prevalența imaginației asupra percepției. În toiul nopții (plasarea e sugestivă !), fantezia se manifestă mai puternic decît observația. Poetul vede mai mult cu mintea decît cu ochiul. Este privirea vizionară de care am vorbit la Eminescu ; ea „distinge" în noapte prezențe ireale, grație analogiilor stabilite de artist : „În umbra fiecărui copac așteaptă plopii, / Strîngînd în mîini tăcute cădelnițe fierbinți." În aceste condiții, privirea este și anticipatoare. Ea ghicește „ivirea" și, în strofa a treia, prezența unor elemente (cătunele înzăpezite, moara, dulăii) nu este percepută, ci imaginată : „Ivirea se va face, pesemne, din cîmpie, / Prin albele cătune, pitite subt căciuli. / La moara adormită cu roata-n apa vie / S-au și culcat dulăii, molatici și ciufuli."

La originile poemului se află un proces intelectual (analogia), nu unul senzorial. Privind șoseaua, poetul „vede" Ierusalimul, așa „cum l-au știut întocmai, pe vremuri, cuvioșii." Se afirmă ideea repetabilității faptelor originare. Surprinde versul final („Ce-auzi ? Văzduhul cîntă întreg cu toți cocoșii"), menit a sublinia ambiguitatea : cîntatul apare ca rod al imaginației, dar ar putea fi și cel al percepției. Memoria concurează în mod constant percepția, ajungîndu-se la imposibilitatea separării planurilor : „Vînt e ? Geamăt e ? Agonie este ? / Spaimă liniștită stăpînește preste. / Al cui e glasul mare care bate ? / Au vine din Psaltire ? Au vine din cetate ?" *(Schivnicie)*.

Fiind mai puternic decît văzutul ori auzitul, știutul le modelează. În volumul din 1947 *(Una sută una poeme)* se află această strofă concludentă : „În pîinea de astăzi e grîul de ieri. / În ziua de-acuma e ziua de-atunci. /

Trecutul nu moare[1], se-njgheabă / Din ziua trăită cu grabă, / Ieșind din tablou ca o pată / A unei culori de altădată." *(Inscripție în dosul unui portret)*. În aceeași culegere figurează un text la fel de util întru înțelegerea liricii argheziene : „Sunați de seară ca-ntr-o dimineață. / Parcă sunați dintr-altă viață, / Dintr-un văzduh, care părea pierdut. / V-ascult și v-am recunoscut." *(Clopotele)*. Analogia structurează poemul, percepția senzorială neavînd decît rolul, minor, de a o provoca.

Arghezi privește existența ca veșnică repetiție. Sugestiv în această privință este însuși titlul unui poem : *Din nou*. Comparată cu un școlar silitor și supus, iarna aplică „regulile" eterne ale „gramaticii" existenței. Gîndirea stabilește raporturile, inventînd repetițiile provocatoare de „doruri și tristețe". Aceasta motivează faptul că, la Arghezi, *trecutul este referent permanent al perceptibilului* : „Din nou străbate iarnă, întocmai ca-n trecut, / Cu-aceleași obiceiuri, mereu nestrămutate ! / Ostrețe pînă-n ceruri, mirezme pipărate, / Movili de crizanteme și-un vînt ce-a mai bătut." Arghezi evocă, de asemenea, „tiparele" în *Inscripție în pantoful logodnicei* („Plăpînda siluetă tiparul l-a-ntrecut") și *Ai văzut ?* („Ai văzut cum Dumnezeu ne păcălește, / De ne trec lucrurile printre deșe ? / Ce șiret ! Ce calic ! Ce tertipar ! / Pune un lucru tot într-alt tipar.") În mod similar, faptele maturilor sînt referentul celor infantile ; relația stabilită sugerează condiția omului sfîșiat între tentația adamismului și caracterul de copie al oricărui gest.

Revenind la volumul *Cuvinte potrivite*, de unde citasem poemul *Icoană*, să ne oprim asupra altuia *(Toamna)*, realizat cu o tehnică similară. Spre deosebire de celălalt text, repetiția este pusă la cale, prin revenirea îndrăgostiților în parcul ce găzduise, odinioară, idila lor. Iată însă că numai lucrurile și istoriile citite ori auzite se pot repeta, nu și cele trăite : „Și de-am venit ca-n timpuri, a fost ca, înc-o dată, / S-aplec la sărutare o frunte vinovată, / Să-nvingem iarăși vremea dintr-o-ntărire nouă / Și să-nviem adîncul izvoarelor de rouă". Intenția se dovedește irealizabilă. Unice sînt momentele *trăite*,

---

[1] Metafora nu contrazice afirmația noastră din § II, Arghezi indicînd aici, oricît de paradoxal ar părea, geneza... prezentă a trecutului, a cărui imagine o creem *acum*.

repetabile fiind doar faptele și situațiile imaginate. Existența fiind înțeleasă ca repetiție, *știutul* devine referentul perceptibilului. Spre deosebire de pastelurile lui Alecsandri, marea majoritate a poemelor argheziene trimit la altceva, la un dòmeniu ce transcende concretul. Nu mă refer aici la fabule, ci la creațiile care, aparent numai, vizează obiectivarea impresiilor vizuale ori auditive.

De ce apelează, atunci, la atîtea elemente descriptive ? O explicație a fost oferită, încă din 1904, de autorul însuși. În articolul *Vers și poezie,* el privea „descrierea lăbărțată" drept „imorală", excluzînd din domeniul poeziei și „descrierea aproape topografică". [1] În ciuda acestui fapt, își nuanța opiniile, arătînd în același loc că „poetul are nevoie și de cîteva indicații de preajmă, pentru o atitudine sufletească ; într-o dumbravă nu sînt numai idei". [2] Scriitorul accepta descrierea doar ca „suport" pentru obiectivarea tensiunii sufletești ori ideatice. Descripția ar implica, în viziunea argheziană, cantonarea în particular, în timp ce „tonul de poezie *cade-se (s.a.)* a fi general, cu tendința de a condensa totul în ceva". [3] Numai astfel se explică marea atenție acordată de Arghezi perceptibilului.

Într-un articol din 1912 *(„Hagi-Tudose" de B. Delavrancea),* Arghezi nega accepțiunea de simplă consemnare a perceptibilului, dată realismului. Pentru el, „realismul e o inspirație. Ceea ce-i face tot prețul e tocmai transparența lui neîncetată, sînt figurile, vizibile cu mintea, pe care gîndirea le descrie în interiorul lui, strict geometrizant. [...] Natura dă materia : omul o stilizează" [4]. În acest sens, și Arghezi este un „realist". Nu ocolește deloc concretul, dar nici nu se cantonează în el. Într-un articol publicat în 1922 *(Literatura nouă)* schițează o tendință esențială a dezvoltării poeziei (de la fabulă la lirică), indicînd drept ultimă fază „exploatarea imaginilor, cu intensificarea sentimentului" [5]. Am văzut interesul major pe care, înțeles în felurite moduri (Arghezi singularizîndu-se și sub acest aspect), imagismul

---

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 44.
[2] *Ibidem*, p. 44—45.
[3] *Ibidem*, p. 40.
[4] *Ibidem*, p. 53.
[5] *Ibidem*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

îl trezea în epocă. Era o simplă tehnică literară, la care Arghezi nu apelează spre a se supune modei [1], ci pentru că ea răspundea panteismului său. Mijloacele literare sînt, la el, puse în slujba unei ideologii care este imanentă atitudinii lirice.

Poezia argheziană evocă deseori materia și umila existență cotidiană, fără a se putea vorbi de adevărate descripții. Arghezi este la fel de figurativ și de nerealist ca Henri Rousseau („La Douanier"), Camille Bombois ori Louis Vivin. Așa cum tablourile „naivilor" nu sînt realiste, în ciuda abundenței elementelor figurative, Arghezi aglomerează elemente din realitatea înconjurătoare, unindu-le însă în construcții care, din perspectiva logicii empirice, ar putea părea uneori de-a dreptul... suprarealiste. Practic, el nu descrie niciodată, spiritualizînd totul. Acest om răzvrătit împotriva cinului călugăresc a oficiat întreaga-i viață ca poet, insuflînd har celor mai umile lucruri sau ființe intrate în raza percepției sale.

Că avem de-a face cu o puternică alterare a datelor percepției este neîndoielnic. Lucrul se petrece datorită acțiunii memoriei involuntare ; ea actualizează imagini vechi, asociindu-le cu acelea acum receptate. O spunea Arghezi însuși în *Vers și poezie* : „Îți ridici privirile încărcate cu imaginile ideilor ce-n minte ți se încrucișează cu altele, și privești zările curbate în văzduh, într-un fel de visare : le vezi și nu le vezi ; căznești vreo coordonare, vreo deducție, vreo explicare a celor citite ; ești supus fără voie unei filtrații, unei decantări sufletești, în care se îmbucă idei, sentimente, amintiri — ca într-un fulger". [2] În acest caz, nu exactitatea „reproducerii" o vom urmări, artistul nefiind preocupat de așa ceva. Și totuși, nici „minciună" nu este ; dimpotrivă ! Arghezi a notat cîndva că „un portret, dacă nu e sincer, își pierde autenticitatea" [3] (*Dintr-un foișor*, 1941). Portretele, ca și descripțiile sale, nu sînt și nu se vor conforme cu „originalul", acesta fiind, în cele mai multe cazuri, un simplu pretext ; dar ele sînt *sincere* în sensul de consemnări

[1] S-a observat, de altfel, că „numărul imaginilor, la Arghezi, e destul de redus, mai ales în faza maturității, cînd limbajul său poetic este aproape în permanență metaforic" (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 49).

[2] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 40.

[3] *Ibidem*, p. 224.

necenzurate ale impresiei strict personale. Iar impresia provine dintr-un complex de stimuli, cei senzoriali fiind puternic influențați de memoria involuntară. La el, nostalgia apare ca formă de transcendere a perceptibilului.

Acest proces nu ne interesează ca act în sine, ci în calitatea-i de generator al extraordinarei forțe vizionare. În poemul *Prigoana*, [1] vizionarismul este atît de puternic, încît face să se uite aproape motivul de la care s-a plecat : furtuna dezlănțuită toamna. Dat fiind că ne aflăm în fața uneia dintre capodoperele scriitorului, sîntem nevoiți să zăbovim.

Modul abrupt în care se deschide poemul („Porniră și norii") stabilește legătura cu o desfășurare anterioară, necunoscută cititorului ; se sugerează o uriașă forță potențială, o mare descărcare de energii. Norii alunecînd pe cer apar drept convoaie mortuare, ducînd „toamna-n mormînt". Vîntul agită fastuosul „decor", provocînd impresia unei terifiante deplasări a sălbăticiunilor : „Grămezi de lințolii se sfîșie-n vînt, / În luptă cu corbii, vîrtej cu cocorii, / Sosesc în cohorte, se duc în cirezi, / Ca bivolii negri, întinși după coarne, / Năvală de șuier, de suflet și carne — / Și doliul înfașă tării și livezi."

Prezența unei *singure comparații* („ca bivolii...") este sugestivă, dat fiind că talentul artistului se evidențiază tocmai în subtila alternare între metaforă (capabilă să *instituie* imagini) și comparație (care potențează o imagine prezentă drept percepută). În cele patru strofe ale poemului, prevalența metaforei asupra comparației ține de domeniul evidenței. În afara celei amintite, mai găsim numai două comparații. Dacă aceea citată era necesară stabilirii raportului structurant al poemului, a doua („sufletul geme mușcat de trecut, / Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut") și a treia (din versul final) apar spre a da consistență „materială" rodului purei imaginații. Realitatea fictivă a fost instaurată imagistic cu ajutorul metaforelor : „Pe culmi zboară spume și valuri de sare, / Cu monștrii de mînă aleargă smintite / Femeile slute, cu muget de vite, / Subt biciul din haos ce șerpuie-n zare, / Mînat de gigantul Satan gol, călare."

---

[1] Rezultat din prelucrarea unui text publicat în 1910 : *Sintaxă ritmică*.

Scanned with OKEN Scanner

Metafora prezintă imaginile drept perceptibile, de nu chiar percepute ; de aceea institute realități artistice, în timp ce comparația stabilește raporturi *posibile*. Harul arghezian stă în menținerea în zona incertă dintre domeniul concret al perceptibilului și cel ideatic al comparației ; el știe ca nimeni altul să păstreze echilibrul precar și, tocmai prin aceasta, seducător, între două talgere care, dezechilibrîndu-se, ar fi distrus poezia, trăgînd-o fie spre simplă înregistrare de senzații, fie spre discursivitate. Optînd, între metaforă și comparație, pentru cea dintîi, Arghezi este de o forță vizionară demnă de marii poeți ai lumii : „Mari țeste se-azvîrlă din umăr. / De streașini atîrnă martiri fără număr. / Statùi se răstoarnă în holde de fum. / Se cleatină cerul în drum. / [...] Și totul se-ncheagă și-n gol se prăvale / Cu scrîșnet, cu spaimă, cu jale. / În rîpi stau la pîndă satirii, ciclopii, / Frecîndu-și spinarea de marginea gropii. / Puternicii beznei și răii pădurii / S-au strîns pentru pradă, ca furii.“ În ultimul vers citat, comparația se stabilește între două tărîmuri imaginare. Cum vedem, prima comparație unea o imagine percepută (mersul norilor) de una imaginată (turma de bivoli) pentru ca, după ce regimul metaforic a instaurat universul fictiv, comparația să nu mai aibă nevoie a porni de la un element perceptibil. Notăm amănuntul că a treia comparație din poem (plasată între cele două amintite) apare în singurul pasaj care ar putea fi rezultatul înregistrării unor lucruri prezente : „Frigul străpunge golanii / Și bîntuie ploaia castanii / Și sufletul geme mușcat de trecut, / Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut“.

Putem trage concluzia că, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, forța vizionară a lui Arghezi se bazează pe transcenderea (intuitivă, iar nu deliberată, a) perceptibilului. Mai rare (și ducînd la nașterea unor poeme memorabile) sînt textele unde percepția este (prezentată drept) alterată de tulburări psihice. Exemplul cel mai cunoscut îl aflăm în *Flori de mucigai*, în suferința provocată tînărului ocnaș de zgomotul cheii *(Streche)*. Uneori Arghezi merge și mai departe, atribuind vocea lirică unei ființe care halucinează. Trebuie amintite în acest context două poeme pur vizionare, înrudite ca factură, din volumul *Una sută una poeme : Bivolul de jar* și *S-a culcat o fiară*. Viziunile coșmarești sînt motivate prin nălucirile

Scanned with OKEN Scanner

unui muribund, singurul element ce ar putea fi real constituindu-l, în ambele, bătaia în ușă. Nimic nu mai este însă raportabil în mod cert la concret, totul petrecîndu-se în tărîmul, dispensat de cauzalitate, al halucinației. Structurile imaginarului arghezian au fost modelate în chip decisiv de motivele biblice, lucru ce explică finalul ambelor poeme. Surprinzător este că, alegîndu-și drept tărîm de „exploatare", în lirică, halucinația, Arghezi oferă iluzia unor percepții ; ele nu mai sînt supuse unui proces de transcendere (singurele percepții din lirica lui ce sînt prezentate ca atare !), pentru că ne aflăm în tărîmul fantasticului. Simțurile fiind afectate de apropierea morții, reprezentările nu se mai bazează pe o informație senzorială. Antologic este poemul *Bivolul de jar*, pe care-l reproduc în întregime : „Bivolul cu coarne de jar / Paște spini, pulbere și lut ,/ Și lasă scrum și pojar / Pe unde-a păscut și-a șezut. // Pe biserica mare / S-a ridicat ca o capră, în două picioare. / Noapte : năvală și pîclă de noroade. / Îi linge turla și-o roade. // A mușcat din aramă și-a supt. / Scrîșnit, clopotul a sunat și s-a rupt. // De-o sută de zile / Îi pîlpîie ochii a fum de feștile / Și-mi dă, cu moartea călare pe bivol, tîrcoale. / Brațul e gîngav și vlaga e moale. // Vai ! apa s-a fiert în urcioare. / Tînjesc să o sorb din izvoare. / Mi-aș vrea pălmile, tălpile, reci, / Proaspătă iarbă, crăițe-n poteci. // Icoana singură surîde ca o păpușe. // A bătut cineva la ușe ?"

În celălalt poem *(S-a culcat o fiară)*, finalul se apropie de tehnica din *Cuvinte potrivite :* perceperea ființei aducînd lingura cu doctorie este supusă procesului de transcendere mai sus analizat.

Revenind la poemul *Bivolul de jar*, să remarcăm faptul că avem de-a face cu unul din cele mai fascinante motive ale liricii argheziene.[1] L-am întîlnit și în *Prigoana*,[2] ca element al comparației ; aici ne aflăm în domeniul exclusiv al metaforei, starea de halucinație motivînd ruperea totală a legăturilor cu existentul palpabil

---

[1] Motiv recurent, întîlnit și în *Cîntec de fluier* (din *Cărticică de seară*) și *Hora lui Esop* (din *Hore*).

[2] Nu apăruse explicit în varianta inițială *(Sintaxă ritmică)*, deși prezența este sugerată de nălucile „negre ca bezna", ce „se duc în cirezi".

Scanned with OKEN Scanner

și, în consecință, renunțarea la comparații. Singura pe care o întîlnim în poem (bivolul „s-a ridicat ca o capră, în două picioare") trimite o creație fictivă la un referent din realitatea concretă, acesta din urmă îndeplinindu-și rolul de „suport" al imaginației. Întreg raportul analizat în paginile anterioare s-a inversat în această puțin cunoscută capodoperă a literaturii române.

Transcenderea presupune un plan referențial ; la Arghezi, acesta din urmă (iar nu nivelul enunțiativ) stabilește semnificatul poeziei, stînd, practic, la originea unei adevărate reacții generative în lanț, de vreme ce, în lirica acestui autor, semnificantul este imanent semnificatului.

Se înțelege că transcenderea este implicată în orice act artistic ; pe Arghezi îl individualizează natura, mijloacele, scopul și obiectivările procesului. Mai important decît „nimicul nepipăit" [1] evocat în lirica sa și analizat în repetate rînduri [2] este faptul că, de regulă, autorul *Cuvintelor potrivite* nu pleacă de la planul transcendental, [3] ci de la umila realitate tangibilă. Ea este acceptată cu o voluptate aproape păgînă, justificînd „beția" care naște privirea vizionară. Și tocmai asocierea lor face inconfundabilă vocea autorului. Numai un foarte mare artist poate arunca o punte între două planuri nu doar diferite în așa grad, ci de-a dreptul antinomice.

Alt element care-l singularizează pe Arghezi este lipsa nostalgiei ; trecutul se subordonează prezentului, al cărui referent este în majoritatea covîrșitoare a poemelor. „Setea" perceptivă a poetului (avid de senzații precum un pește de apă) este imensă, „potolirea" ei făcîndu-se cu acea ingenuitate regeneratoare ce-l apropie de viziunea clasicilor picturii „naive". „Mecanismul" definitoriu al imaginarului arghezian este tendința irepresibilă de a transcende percepția. Deloc comună, viziunea sa este susținută de o atitudine temperamentală pronunțat diferen-

---

[1] Prezent în versurile inaugurale din *Cărticică de seară*.

[2] La apariția *Florilor de mucigai*, Pompiliu Constantinescu observa că, aici, „liricul transcende materialitatea" (*Scrieri*, ed. cit., vol. 1, p. 75). A se vedea și „beția cerească, transcendentă", depersonalizatoare, indicată de Șerban Cioculescu (*op. cit.*, p. 33—34).

[3] Vezi în acest sens și Nicolae Manolescu, *Tudor Arghezi, poet nereligios*, în *Teme* [I], București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 149 și 167. Argumentul nu este convingător în privința (ne)religiozității poetului.

Scanned with OKEN Scanner

ţiatoare, manifestată în ironie, propensiune spre ludic, orgoliu.

Toate acestea fac din Arghezi un artist inconfundabil şi neîncadrabil în convenţii preexistente operei sale (excludem din prezentele consideraţii poemele debutului, se înţelege). Eterogenitatea operei împiedicînd realizarea unei caracterizări lapidare, am optat pentru prezentarea manifestărilor simptomatice în privinţa ansamblului.

Încadrarea în tradiţia poetică autohtonă va fi reliefată prin raportarea la Dosoftei şi la Dimitrie Bolintineanu. Maxima originalitate a artistului se vede în abordarea unor vechi motive, prezente la toţi marii poeţi ai lumii : iubirea, credinţa, moartea.

IV

Înainte de a trece la analize, să amintim că poetul s-a manifestat ca partizan al tendinţei reformatoare iniţiate de Macedonski, autorul *Rondelurilor* girîndu-i, de altfel, debutul. Aparent, faza căutărilor moderniste a fost scurtă ; este vorba însă numai de căutările de tipul celor promovate de Alexandru Macedonski. În realitate, căutările au fost mai fecunde în planul creaţiei abia atunci cînd Arghezi le-a abandonat pe cele preponderent formale. Pe căi proprii, el a ajuns la rezultate comparabile cu ale unor scriitori notorii ai vremii. Nu este vorba de influenţe, ci de mergere paralelă şi izbîndiri echivalente. Să dăm un singur exemplu : concentrarea atenţiei către poezia „ţărînei“ şi a „buruienilor“ mergea într-o direcţie asemănătoare celei alese de André Gide în *Fructele pămîntului* (1897). În prefaţa la ediţia din 1927, scriitorul francez nota despre carte că a fost creată într-un moment în care „literatura duhnea violent a factice şi a neaerisit“ ; i-a părut, de aceea, necesar s-o facă „să simtă din nou pămîntul,“ punînd, „simplu, pe sol, un picior desculţ“.[1] Ideologia este în consonanţă cu aceea argheziană, dar ar fi abuziv să vorbim despre influenţa gidiană asupra poetului nostru. La distanţă şi în medii culturale

[1] André Gide. *Fructele pămîntului. Noile fructe*, trad. rom., Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

deosebite, sensibilitatea contemporană (dominată de simbolism) genera atitudini asemănătoare.

Chiar în anul apariţiei prefeţei din care am citat, Arghezi făcea publică o reacţie similară : „M-a nemulţumit în ceasul cînd am pornit să mă ţin de cuvinte, ca de nişte funigei şi să zbor cu ele, toată literatura ce se făcea şi care se făcuse, inexpresivă, moale, cu aderenţe mucilaginoase. [...] Observasem că buruienile mele vulgare din fereastră nu mă plictiseau niciodată, că mi se păreau proaspete şi noi în fiecare zi, ca şi cîinii şi mîţele cu care trăiam, pe cînd cărţile mele cele mai bune şi mai rezistente mă cam scîrbeau." *(Ars poetica. Scrisori unei fetiţe.)* [1] Voită, deosebirea faţă de confraţi este indicată cu acelaşi prilej : „N-am vizitat niciodată un literat. Cînd m-am ivit incidental printre scriitori, veneam cu totul din altă parte, din părţi în care nu pusese încă nici un scriitor calificat piciorul. Şi miroseam a sălbăticie, ca un lup intrat din eroare în cetate. Scriam fără să vreau să fiu ceea ce se numeşte un scriitor, lucrul se simte clar din *Cuvinte potrivite,* care nu măgulesc falsificările intelectuale şi artistice ale nici unui gen de a mînji hîrtia." [2] Este vizibilă dorinţa expresă de a evita „falsificările" amintite.

Arghezi n-a ales calea gidiană [3], propunînd, în schimb, o insolită „doctrină" a ingenuităţii regeneratoare : „Că nu-s doar cine ştie ce în sat / Şi carte nici n-am prea-nvăţat. / Ce carte ştiu, e din ţărînă. / Pui slove mici cu plod, şi mi le-ngînă / Şi le citesc în brazdă greierii citeţi / Trei nopţi întregi şi două dimineţi. / Şi ele cresc şi dau tulpini şi foi / De cărţi înfăşurate strîns, de popuşoi. / Şcoala mi-e cîmpul, dascăl mi-e pădurea / Şi iscălesc frăţia cu securea." *(M-au întrebat).* În volumul *Hore* insista asupra ingenuităţi actului creator : „Cîtu-i Dumnezeu de mare / N-avea trei clase primare. / La citit se-mpiedică, / Nu ştie-aritmetică. // Ştie-atît : numai să facă. / Ia oleacă, pune-oleacă, // Face oameni şi

---

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 99.

[2] *Ibidem*, p. 98.

[3] „În timp ce alţii publică sau lucrează, eu am petrecut trei ani călătorind ca să uit tot ce învăţasem. Acest dezvăţ a fost încet şi anevoios ; mi-a fost însă mai de folos decît toate învăţăturile impuse de oameni şi, cu adevărat, începutul unei educaţii." (André Gide, *op. cit.*, p. 7.)

Scanned with OKEN Scanner

lumină / Din puțin scuipat și tină." *(Abece)*. Ideea apăruse și în *Cărticică de seară* (1935), într-un poem ce punea accentul pe capacitatea de a crea fără conștientizarea gestului : „Am fost ca un ostenitor mut / Care-a grăit și nu și-a dat seama" *(Un cîntec)*.

Dacă ingenuitatea ar fi rămas un simplu deziderat, Arghezi n-ar fi devenit niciclnd un atît de mare poet. Dar „programului" estetic i-a corespuns o relativă candoare a creatorului ; spun „relativă" dat fiind că ea se manifestă numai în raport cu gîndirea epocii noastre tehniciste, nu în absolut (Arghezi este ingenuu față de Ion Barbu, să zicem, nu și față de creatorul *Mioriței*). Fiind expresia unei mentalități *diferite* de a noastră, poezia argheziană dă impresia maximei ingenuități. Să nu uităm însă că și scrierile antice, unele de curată erudiție, ne par astăzi pline de candoare și de spontaneitate. Autorul *Cuvintelor potrivite* oferă expresia literară a unei culturi vechi în raport cu a celor trecuți prin sistemul de învățămînt contemporan lui. Între poeții care polarizau atenția criticii interbelice, majoritatea foarte cultivați (Ion Barbu avea cultură preponderent matematică, Blaga — filozofică, Pillat — literară etc.), Tudor Arghezi aducea mireasma proaspătă a florilor de cîmpie. Locul său între ei poate fi asemuit cu acela al lui Ion Creangă între domnii cei mult școliți de la „Junimea". Mai puțin instruit, hitrul nu era un incult. Alături de Creangă, Arghezi reprezintă cea mai elevată expresie a imemorialei culturi folclorice cu iz monahal, asupra căreia a atras atenția G. Călinescu în capitolul *Jovialitatea lui Creangă*.[1] Creștinismul i-a modelat poetului structurile imaginarului (singurul lucru ce interesează în analizarea operei artistice), fără a-i fi inoculat și ambiții de misionar. Întîlnim la Tudor Arghezi acel „creștinism cosmic" despre care vorbea Mircea Eliade.

Formația culturală l-a individualizat între contemporani ; lucrul s-a întîmplat grație faptului că ea a determinat o optică mult deosebită de cea a confraților întru poezie. Asupra viziunii particularizatoare trebuie să ne oprim, deoarece ea a generat răspunsuri originale, memorabile, unei problematici care era a epocii întregi.

---

[1] G. Călinescu, *Ion Creangă (Viața și opera)*, în *Opere*, vol. 14, București, Editura Minerva, 1972, p. 250—256.

Scanned with OKEN Scanner

Viziunea lui Arghezi asupra lumii nu a fost alterată de primenirile ştiinţifice şi tehnice. Spiritual, el coboară din lumea (de mireni, nu de asceţi) bogată în frămîntări a Bizanţului. După ce, în primii ani de creaţie, cochetase cu înnoirile formale, scriitorul a avut intuiţia să se lase în voia naturii sale intime, cultivînd-o cu bună ştiinţă şi reliefîndu-şi, în acest chip, marea originalitate. Căci, printr-un greu de definit fenomen, el a conservat modul de gîndire al omului din faza preindustrială a civilizaţiei. Aceasta ne dă, celor de azi, impresia de ingenuitate. Arghezi este candid în sensul de apropiat de natură, cam în genul lui Creangă, şi el credincios legilor firii. „Secretul" necăderii în desuetudine (pericol virtual în cazul unei atari creaţii) a operei stă în lipsa comparaţiei cu aspectele moderne ale civilizaţiei. Prin această absenţă se dovedeşte poet, iar nu doctrinar al artei. El este un Henri Rousseau al poeziei, mimînd o independenţă suverană faţă de sofisticatele teorii estetice. Mirarea din poemul *Un plop uscat* („Atîta cer pentru atîta sat ! / Atîta Dumnezeu la un crîmpei !") este echivalentul literar al atrăgătoarelor naivităţi de construcţie din picturile „Vameşului".

Aşadar, o viziune particulară asupra lumii (singularizată graţie necontemporaneităţii benefice cu mentalitatea unui om de formaţie modernă) a răspuns cerinţelor estetice ale timpului ; necontrafacerea a fost imediat sesizată de cititori, după ce poetul însuşi intuise că acela este drumul său, iar nu experimentele din jurul anului 1900. Intuiţia s-a manifestat salutar în două privinţe : una involuntară (natura lui fiind cea apropiată de mentalitatea omului din faza preindustrială), alta deliberată, vizibilă în inteligenta exploatare artistică a propriei naturi. Instinctul artistic l-a făcut pe Arghezi să evite atît senzorialismul nereflexiv, cît şi abdicarea în faţa imperativelor logicii reci. Artistul a ales o cale cu totul singulară în contextul literar din prima jumătate a secolului. El se deosebeşte atît de Octavian Goga, cît şi de Lucian Blaga, bunăoară ; primul respingea prezentul, în timp ce al doilea încerca să-i confere o aură de mister spre a-l îmbogăţi, înnobilîndu-l. Arghezi nu adoptă nici una din cele două soluţii. Seducătoare pentru cititorul modern, marea lui ingenuitate se explică prin credinţa religioasă şi prin întreaga formaţie a scriitorului ; as-

Scanned with OKEN Scanner

pectele „tehnice“ ale poeziei îi apăreau drept rezultat al laicizării procesului creator.

Fiind un intuitiv prin excelență, a manifestat, în lirică, o prospețime unică. Credința îl apără de discursivitate, predispunîndu-l la transcenderea perceptibilului. Fundamentală este observația lui G. Călinescu ; el a vorbit despre „intelectualitatea fără cadre raționale a acestei lirice.“ [1] Atari cadre întîlnim la Lucian Blaga (doritor a nu ucide misterul lumii) și la Ion Barbu, în tentativa de a accede la misterul „dogmei“.

Nu absentează, în poezia argheziană, nici ideologia, nici aspirațiile novatoare ; și totuși, impresia produsă de operă este cea a maximei ingenuități. Cum se explică aceasta ? Intuiția artistului a jucat, desigur, rolul principal, fără ca ea să motiveze, singură, totul. Candoarea scriitorului era atitudine intelectuală și este inutil să ne întrebăm dacă *omul* a fost sau nu candid ; important este că poezia lui transmite o puternică impresie de ingenuitate.

În *Cartea a patra* l-am prezentat pe Arghezi drept promotor al noului în poezie, ceea ce exclude din capul locului posibilitatea existenței unei absolute ingenuități în lirica sa. Este vorba de conservarea candorii la un om *cultivat*, și tocmai acest amănunt trezește interesul ; căci nu avem în față o producție folclorică, ci o atitudine rar întîlnită în literatura *cultă*. Destul de indiferent la normele logicii empirice (Macedonski deosebise logica artistică de cea empirică și este puțin probabil că tînărul Arghezi nu ar fi fost la curent cu teoria primului său maestru), poetul modifică în chip flagrant dimensiunile din realitate și tratează cu foarte mare libertate datele oferite de simțuri.

Schimbarea fundamentală în evoluția poeziei argheziene se produce atunci cînd autorul începe să creadă mai mult în „buruienile“ de care va vorbi în articolul din 1927 decît în produsele de seră. Refuzîndu-le pe ultimele, nu optează, totuși, pentru natura sălbatică, ci pentru una domesticită, umanizată. Universul lui este gospodăresc, nu silvan. Încă dinaintea întîiului război mondial, poetul abandonează definitiv excesele moderniste, devenind însă... mult mai modern. Nu este vorba

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ed. 1941, p. 725.

Scanned with OKEN Scanner

de modernism involuntar, de vreme ce *a vrut* să facă *alt fel* de poezie decît a contemporanilor săi.

În perioada interbelică, numai ostentația novatoare lipsește, poetul mimînd umilința de a nu se abate cu nimic de la simplitatea firească a simțirii și rostirii ; el are conștiința caracterului convențional al „firesculuí" poetic, ridiculizîndu-i (în 1904) pe cei care reproșau artei artificialitatea.[1] Fără a fi iconoclast, artistul s-a impus, cu drept temei, ca unul dintre „stîlpii" modernității literare românești („Arghezi aparține întreg realizărilor moderne"[2], decreta unul dintre principalii reprezentanți ai avangardei noastre „istorice", iar Sașa Pană îl citape autorul *Cuvintelor potrivite* între numele „incendiare" ale artei vremii : Marinetti, Breton, Tzara, Brâncuși etc.[3]). Să nu uităm că modernitatea artistică europeană punea mult preț, tocmai în vremea afirmării lui Arghezi, pe intuiție și pe creațiile „primitivilor".

Acest intuitiv nu a fost un primitiv. Dimpotrivă : inițiat în mișcările literare ale vremii, avea ambiții reformatoare. Insolitul demersului era că Arghezi propunea o restaurație în vremea cînd manifestările iconoclaste se înmulțiseră. El a susținut în mod constant ideea veche a artistului inspirat. Încă din 1904 deosebea, în articolul *Vers și poezie*, tehnica literară de adevărata poezie. Pentru el, „poezia există-n individ, versul pe hîrtie."[4] Poezia era înțeleasă drept stare afectivă, nesupusă intelectului ; autonomă față de acesta, ea „există ca un fel de zeu indecis, ca o vapoare care-și face loc printre gînduri, printre dureri și bucurii, învălită și amestecată. [...] O ai în tine și-n afară de tine, ca dragostea ; un moment, o perspectivă de idee sau de natură, te pune în comunicare cu tot ce ai simțit într-unul asemuitor."[5]

În concepția sa, poezia era o latență ; cu toate acestea, arta nu se reducea la trăire, fiind, înainte de toate, formulare : „Lumea întreagă simte și gîndește, dar nu

---

[1] „Luați aminte, dragii mei : «lume artificială», într-o vreme cînd și codrii, nu numai ciorapii și cultura, — să lăsăm gipsul etc., etc. — sînt artificiale." (Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 52.)

[2] Ilarie Voronca, *Tudor Arghezi — fierar al cuvîntului*, în *Integral*, I, 1925, nr. 3.

[3] Sașa Pană, *Manifest*, în *unu*, an. I, nr 1, aprilie 1928.

[4] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 38.

[5] *Ibidem*, p. 39.

fiecare om poate formula gîndirea și simțirea“ [1], se spune în finalul articolului. Ideea va fi reafirmată într-un articol din 1933 : „Fiecare om are emoția poeziei dar se pare că poeții au și harul expresiunii, găsesc poezia, o pun de o parte și fac cu putință existența ei esențială“ [2]. Celebrul *Testament* pus în fruntea *Cuvintelor potrivite* impune și el înțelegerea artei ca expresie. Numai artistului cu har îi cere Arghezi și o bună stăpînire a tehnicii literare, față de care manifestă întreg respectul : „Nici un meșteșug nu este mai frumos și mai bogat, mai dureros și mai gingaș totodată ca meșteșugul blestemat și fericit al cuvintelor“ [3]. Pentru un ins cultivat în spiritul Bibliei, Cuvîntul este elementul originar al existenței, rostirea fiind creație, nu simplu instrument de a comunica idei sau sentimente. Cuvîntul instaurează realități ; ca și Eminescu, Arghezi a crezut în imanența actului poetic, aici aflîndu-se de altfel punctul unde deosebirea între autorul *Cuvintelor potrivite* și Charles Baudelaire (poetul modern care l-a influențat cel mai mult) este maximă.

Autoprezentarea drept *poeta faber* este o strategie tipic argheziană (înrudită cu elogiul „buruienilor“, coborîrea în lumea „gîzelor“, „copilărirea“ ș.a.m.d.). Mulți comentatori au fost induși în eroare de poet, subliniindu-i în primul rînd meșteșugul (mare, e drept [4], dar nu definitoriu pentru artist), în ciuda faptului că nu asta l-a interesat cel mai mult pe autor. Ceea ce, în 1904, reproșa contemporanilor, era tocmai faptul că „poeții, în mare majoritate, au ajuns acrobați vulgari, saltimbanci de piață publică sau înjugați la doctrine pe care le debitează în manuale versificate, impunînd itinerare artei, a cărei condiție este independența și nesocotirea legislației, purceadă ea de oriunde“ [5]. Independența aceasta (pentru care militaseră Macedonski, Densusianu și alți promotori ai reformei literare) a știut-o dobîndi

---

[1] *Op. cit.*, p. 50.
[2] *Ibidem*, p. 163.
[3] *Ibidem*, p. 82.
[4] În 1943, Arghezi atrăgea atenția că „scrisul nu-i totdeauna totuși un har, care nu se știe cum vine. Contrariu decît cum s-a spus, de multe ori el e și rezultatul unei încordări de voință și al unei încăpățînări.“ (*Ibidem*, p. 229.)
[5] *Ibidem*, p. 41—42.

Scanned with OKEN Scanner

și păstra Arghezi pînă în 1955, adică în cea mai fecundă perioadă de creație.

Formația lui Arghezi face ca și convențiile literare în care i se înscrie lirica să fie altele decît cele întîlnite la marii săi contemporani, după cum singulară este și atitudinea-i față de existentul artistic. Fiind expresia unei culturi organice, asimilată parcă naturii omenești, lirica argheziană marchează în cea a secolului nostru triumful naturii poetice asupra culturii artistice; aceasta nu înseamnă depășirea caracterului de convenție al artei. Impresia de naturalețe vine din înscrierea surprinzătoare în convenții poetice abandonate.

Se observă la Tudor Arghezi, în perioada interbelică îndeosebi, o mare spontaneitate în preluarea și folosirea structurilor literare consacrate (nici cea a narațiunilor versificate din veacul al XVIII-lea nu a fost ocolită [1]). Naturaleţea expresiei artistice vine din faptul că, la el, cultura se integrase firii, precum amintirile neștiute la care se face referire în *Arheologie*: „Sufletul meu își mai aduce-aminte, / Și-acum și nencetat, de ce-a trecut, / De un trecut ce mi-e necunoscut, / Dar ale cărui sfinte oseminte // S-au așezat în mine făr'să știu, / Cum nici pămîntul știe pe-ale lui, / În care dorm statui lîngă statui / Și-i zăvorît sicriu lîngă sicriu.“ Înrudit cu acest poem din *Cuvinte potrivite* este altul din *Una sută una poeme*: „Vin, iată-le, tot de la sine, / Frînturile toate spre mine, / Fărîme știrbite și-ntregi / De lucruri pe care de-abia le-nțelegi. / Așa sînt precum le-am uitat / De cînd s-au culcat: / Un fost cimitir de păpuși. / Încep să se miște de-acuși, / Să capete trup / Din umbră și zvon ca de stup, / Și rupte, pe-ncetul se reîntregesc.“ *(Reminiscențe)*. Nu este vorba de resuscitarea programatică a amintirilor în vederea unei „exploatări“ literare, ci de involuntara resurecție a străfundurilor memoriei. Așa cum „o țandără-nvie o amforă spartă“, imagini sau motive disparate („Frînturi de Scriptură și haschii de lună“) sînt capabile să aducă în imaginația artistului atmosfera unor lumi trecute sau numai presupuse. Memoria individuală și cea colectivă nu pot fi distinse la

[1] Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Editura Minerva, 1971, p. 352 și 355.

Scanned with OKEN Scanner

acest nivel, ele acționînd deopotrivă în declanșarea și întreținerea actului creator.

Demersul fundamental vizează un proces ce poate părea, într-o lume lucidă și excesiv tehnicizată, de-a dreptul utopic: respiritualizarea existenței. Aducînd drept exemplu săpatul ogoarelor, Frobenius arăta cum unele munci și-au pierdut caracterul magic inițial, dobîndind „din ce în ce mai mult un caracter profan și rațional“ [1]. Filozoful culturii vorbea în același loc despre „tirania intelectuală a epocii noastre mecaniciste“ [2], îndoindu-se că respectiva „tiranie“ ar putea fi înlăturată. Am citat părerea lui deoarece, născut în 1873, aparținea generației lui Arghezi. Savantul german călătorea în Africa spre a înțelege mai adînc (și) realitatea culturală europeană; Arghezi coboară în timp, dobîndind rezultate la fel de convingătoare. Intuitiv, poetul român a depășit tocmai „tirania“ deplînsă de Frobenius; creștină, soluția aleasă de el este reapropierea de Natură și redobîndirea inocenței pierdute.

O carte care l-a marcat profund, exact în vremea formării, a fost *Qu'est-ce que l'art*, de Lev Tolstoi. Într-un articol din 1933, poetul se referă explicit la interesul suscitat de ideologia tolstoiană la începutul veacului [3]. Arghezi a prețuit mult cartea [4] și nu este exagerat să afirmăm că a vrut să realizeze ceea ce a afirmat că epoca aștepta de la Tolstoi. Dar a găsit o soluție inedită, neacceptînd să rămînă în trena vreunui gînditor. Prin Arghezi, poezia română atinge stadiul de magie, originar. Și nu o face sub influența romantismului (cum poate ar fi fost de așteptat), cultura argheziană avînd izvoare mult anterioare acelui curent. Influența decisivă asupra formației sale literare au avut-o *Geneza*, psalmii lui David, *Evanghelia* după Ioan și *Cîntarea cîntărilor*. Înțelegînd romantismul ca stare de spirit, Arghezi îl descoperea, de altfel, încă din antichitate: „Romantismul adevărat, nu cel de literatură și de necesitatea clasificărilor didactice, izbucnește și dezolează în timpurile li-

---

[1] Leo Frobenius, *Paideuma*, trad. rom., București, Editura Meridiane, 1985, p. 116.

[2] *Ibidem*, p. 123.

[3] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 157.

[4] Vorbea despre ea și într-un articol publicat în 1965 (*ibidem*, p. 286).

turgice și ale interpretărilor cărților sacre" ; cu același prilej, îi neagă pe scriitorii prezentați de istoriile literare drept „romantici", taxîndu-i drept „succedaneu al romanticei vechi și romanticei-mume" („mai mult romanțioși decît romantici") [1].

O metaforă ne atrage atenția în textul *Crezi basmul...*, din volumul *Una sută una poeme*. Menirea poetului ar fi să readucă „basmul" (de fapt : gîndirea care a generat fabuloasele lumi fictive) pe pămînt, respiritualizînd existența : „Și le-am întors poveștile-ndărăt... / Și numai ca să-ți mai arăt / Că din scîntei sleite și surcele / Poți întocmi din nou un cer cu stele. / S-a spart oglinda și-am suflat-o-n foc / Și s-au făcut oglinzile la loc."

Una din temele majore ale liricii argheziene este cea a pierderii inocenței, corelată cu aceea a despiritualizării în sensul indicat de Frobenius. Grăitor în această privință este poemul *Evoluții* (sarcastic titlu !) : „Pămîntul antic s-a civilizat. / Nici nimfe, nici naiade, nici sirene, / Crucificate ritmic și alene / În așternutul undei ondulat. // Pe coaja bulevardului de smoală, / Subt ochii guarzilor, în cete, / Nepoții lui Orfeu se duc la școală / Cu plăcile de piatră cu burete. // Toți, abdicați din funcția divină, / Au renunțat la slăvile eterne." Alt poem *(Cirip)* se încheie cu afirmația că „oamenii-au uitat să cînte". Este posibil ca atît prezența tutelară a jocului, cît și panteismul din opera argheziană să se explice prin faptul că autorul vedea în pierderea inocenței una din chinuitoarele tragedii ale modernității. Dar tot el a sugerat, în repetate rînduri, că, atîta vreme cît vor mai dăinui „tiparele", se va mai putea spera în redobîndirea inocenței apuse.

Soluția cea mai la îndemînă îi părea abandonarea convențiilor cotidiene ; se contura astfel o adevărată „terapie" sufletească, necesară conservării umanului din noi. Lucrul este clar exprimat în *Prefața* la *Țara piticilor* (1947) : „E nevoie să-ți explic : / Ești prea mare. Fă-te mic. / Uită regula o dată / Și, cu cartea dezvățată, / Mergi nițel de-a bușile. // Poți închide ușile, / De ți-e teamă și rușine / Să te faci de rîs ca mine. / *Ieși din dogmă și, tiptil, / Fă-te la citit copil. (s.n.)* / Asta,

[1] *Op. cit.*, p. 63.

Domnule Confrate, / Dă alean și sănătate. / Eu, cum vezi, încet, încet, / M-am făcut analfabet.“ Textul este scris, cum ar fi spus Max Jacob, „pour les enfants et pour les raffinés“, *Prefața* insistînd asupra folosului pe care *maturii* îl pot avea încercînd să reintre, fie și pentru scurtă vreme, în regimul inocenței.

„Analfabetismul“ de care se vorbește aici (achiziție culturală conștientă, iar nu dat al Naturii !) este premisa necesară unei *alte educații* decît aceea oferită, atunci, în mod curent. Omului despiritualizat prin instrucția tradițională, Arghezi îi propune o școală a naturii, clădită pe alte baze, mai firești. El nu se ridică împotriva Culturii, ci a unui tip scolastic de culturalizare. Frustă, atitudinea lui în fața existenței presupune înțelegerea poeziei ca act magic, în care rostirea este mai importantă decît rațiunea.

Redobîndirea inocenței pierdute este soluția oferită de Arghezi despiritualizării indicate de Frobenius (majoritatea covîrșitoare a intelectualilor vremii erau preocupați de ea). Copilăria l-a atras nu prin pitorescul sau prin nostalgia pe care, multora, le-o provoacă [1], ci prin calitatea de vîrstă a ingenuității naturale, netrucate. Ea implică ideea de repetiție, copilul fiind o copie a părinților ; la fel — gesturile sale. Sensul liricii argheziene ar putea sălășlui chiar aici : omul reia cinetica arhetipală așa cum copilul imită gesturile maturilor. Încercînd să-l imite pe Creator, maturul o face cu seriozitatea manifestată de copil în jocul de-a mama și de-a tata. Poetul a ajuns organic la investigarea lirică a universului infantil, văzînd în acesta tărîmul ingenuității pure, lipsite de conștiința ei (copilul este copil, în timp ce maturul se copilărește) [2]. La Arghezi, copilăria nu este o simplă temă lirică, ci o lume pe care — în virtutea structurii sale

---

[1] „Amintirile copilăriei, prin imitația unei poziții care a consacrat fericirile vîrstei, par frumoase fără să fie. Copiii trăiesc aproape la fel, suferințele lor și cruzimile lor sînt aceleași. Este cea mai amară vîrstă a vieții. N-aș voi să mai fiu o dată copil.“ (Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 223.)

[2] De aceea vom deosebi exploatarea lirică a universului infantil (§ *Ingenuitatea regeneratoare*) de înțelegerea artei și a vieții ca joc (§ *Ludicul*).

sufletești — nu o putea ocoli în opera literară [1]. O întîlnim atît în cunoscutele poeme (unele grupate în cicluri sau volume întregi), cît și în articole.

Dintre poeme, să-l amintim pe cel așezat, în *Cuvinte potrivite*, chiar la început (imediat după *Testament* care, avînd menirea unui „program" estetic, n-ar fi putut figura altunde) : *Cîntec de adormit Mitzura*. Este aici clară necesitatea de a distinge, analizîndu-l pe Arghezi, între ludic și infantilism ca motiv liric. De semnalat plasarea bordeiului „într-un colț de țară veche", existentă deci. Universul utopic zămislit de artist este o copie redusă a lumii reale ; numai dimensiunile obiectelor sînt micșorate (minusculizarea fiind o formă de transcendere a perceptibilului), conservîndu-se proporțiile și, mai ales, spiritualitatea nealterată : „Doamne, fă-i bordei în soare, / (...) Și-n pridvor, un ochi de apă / Cu o luntre cît chibritul, / Ca-n crîmpeiul lui să-ncapă / Cerul tău și nesfîrșitul." Este, practic, „ideologia" întregii lirici argheziene.

Tehnica reducerii proporțiilor o reîntîlnim în *Țara piticilor* și în *Drumul cu povești*. Dacă în primul text aluziile pot fi raportate la acelea din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, caracterul de fabulă fiind destul de pronunțat, doza de gratuitate este mult mai mare în *Drumul cu povești*.

Am reprodus anterior pasajul din articolul unde Arghezi își exprima preferința pentru „buruienile" mereu proaspete de acasă. El stabilește frecvent o echivalență între sălbăticia vegetației „vulgare" (termenul îi aparține) și vîrsta inocentă a copilăriei. Nu întîmplător se copilărește în ciclul intitulat chiar *Buruieni*, din volumul *Hore* : „După pana ce te-a scris, / Vii și tu din somn și vis. / Căci vopseli asemeni nu-s / Decît cólo, tocmai sus. // Unde sînt într-adevăr / Pensule de-a fir-a-păr / Și zugràvii de o șchioapă, / Meșteri scriitori cu apă" *(O lăcustă)*. Întîlnim aici o altă asociere ce nu poate fi ignorată : aceea între universul infantil și creațiile onirice.

---

[1] În finalul articolului *Domnilor editori* (1946), Arghezi asociază în mod explicit poezia și copilăria ; „Poezie, copilărie... E singurul cîștig adevărat al celui ce în loc de-o treabă ca lumea își pierde vara căscînd gura după năluci ; că nu îmbătrînește..." (T. Arghezi, *op. cit.*, p. 265.)

Scanned with OKEN Scanner

În textul inaugural din *Una sută una poeme*, poetul ar fi învățat, tardiv, să scrie, „prins ca de-o copilărie", ceea ce îl determină să se întrebe în distihul final : „Nici acum nu știu s-aleg : / Meșteșug a fost, ori zbeg ?" *(Inscripția cărții)*. Cuvîntul „zbe(n)g", însemnînd zburdălnicie, zbenguială, neastîmpăr [1], presupune ludicul și gratuitatea, în timp ce „meșteșugul" implică ideea unui efort conștient în vederea atingerii unui scop. Este aici una din dilemele majore ridicate exegeților poeziei arghezine, dilemă cu atît mai evidentă atunci cînd abordăm poemele dedicate universului infantil [2].

Înainte de a încerca să dăm un răspuns în această privință, să ne oprim puțin asupra volumului din 1935 *(Cărticică de seară)* unde, chiar în poemul inaugural *(Cuvînt)*, se vorbește de „nițică nevinovăție", pe care artistul ar dori s-o strecoare în poem. Este urmărită cu insistență, nu doar în scrierile despre copii și copilărie : ea explică frecvența ridicată a unor atari texte în opera argheziană. O întîlnim, tot în *Cărticică de seară*, în superbul poem unde harul trece prin cartofi „virginal și holtei, / Dumnezeiește" *(Har)*. Asocierea candorii cu dumnezeirea este simptomatică pentru întreaga lirică argheziană.

Pînă acum, am urmărit exclusiv în sfera semnificatului ingenuitatea regeneratoare. Dacă numai aici ar fi existat, fascinația provocată de lirica argheziană nu ar fi fost atît de mare. Ea se explică tocmai prin faptul că semnificantul este imanent semnificatului. Apelului la „copilărire" și la lumea „buruienilor", „gîzelor", „țărînei" i-a corespuns „sărăcia" prozodică de care se vorbește în *Prefața* la *Țara piticilor* : „Domnule care citești / Multe altele povești, / Mai frumoase și mai scrise, / N-o să-ți placă, pare-mi-se. / Te-ai deprins cu stih bogat, / Cu care te-am învățat. / Nu mă osîndi, vai

---

[1] Apud *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei R.S.R., 1984.

[2] Comentînd același distih, autorul primei sinteze asupra poeziei ludice românești scria : „Tocmai această imposibilitate de a distinge între *meșteșug* și *zbeg*, între lucrul migălos din care ies obiecte perfect cizelate și gestul ludic spontan, făcut fără nici un efort și «gratuit» — definește, de fapt, punctul ideal, de convergență dintre fața artizanal-demiurgică și cea copilărească a creatorului arghezian". (Ion Pop, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 109.)

Scanned with OKEN Scanner

mie ! / C-am căzut în sărăcie." Experimentele din faza debutului erau marcate de o sofisticare repede abandonată de artist ; cînd a optat pentru naturalețe, și-a simplificat vizibil și prozodia, singularizîndu-se odată în plus între contemporani. Simțind criza prin care trecea literatura (criză ce dusese la apariția textelor urmuziene, prețuite de autorul *Agatelor negre*), nu a văzut posibilitatea ieșirii din ea prin apelul la versificația liberă (pentru care optaseră aproape toți confrații), ci în practicarea unor vechi convenții prozodice. Este și aceasta o formă a copilăririi de care vorbeam. Poetul se adîncea în vîrsta „copilăriei" versului românesc, preluînd mijloace rudimentare (rimă împerecheată, asonanțe ș.a.m.d.) și structuri poematice de mult abandonate de lirica modernă : narațiunea, fabula etc. În *Prefața* la *Țara piticilor* este sugerată încadrarea în convenția narațiunilor versificate din secolul al XVIII-lea : „Într-o zi, pe înserat, / Ce să vezi ? Ne-am apucat, / Doi părinți și doi copii, / Din *Cartea cu jucării*, / Să mințim, să povestim / Ce-am știut și ce nu știm, / Pentru alți copii, mai mici. / Nici chiar mici detot, dar nici / Mari, ca de însurătoare." Gluma este evidentă, tehnica poemului constînd în nararea șăgalnică a faptelor din lumea piticilor : „naivitatea" este polemică, iar caracterul de fabulă se explică prin vechea asociere a piticilor cu bufonii de la curțile din vechime, cărora li se permitea spunerea unor adevăruri nu tocmai pe placul capetelor încoronate. Și prin utilizarea unor mijloace de maximă simplitate poetul se dovedea implicit polemic la adresa contemporanilor.

Se ridică, în acest caz, întrebarea inevitabilă : poezia argheziană este rezultatul înzestrării native ori al unei înalte conștiințe artistice ? Simplitatea și naturaleța nu exclud prezența rafinamentului extrem [1]. Cum se explică, atunci, ingenuitatea din poemele sale ? Arghezi sugerează în două rînduri că, în mod paradoxal, spontaneitatea lui a fost rezultatul unei întreprinderi... conștiente.

[1] Analizînd volumul *Flori de mucigai*, Pompiliu Constantinescu vorbea de „o intenționată candoare narativă" (*Scrieri*, București, Editura pentru Literatură, 1967, vol. 1, p. 74). În profunda analiză *Tudor Arghezi* (București, F.P.L.A., 1940), criticul vorbea despre „ingenuitatea voită a limbajului" (p. 63), considerînd că abordează o „poezie de primitivism rafinat" (p. 64).

Scanned with OKEN Scanner

În 1941 distingea spontaneitatea „reală“ de cea „obținută“ [1], pentru ca în 1967 să se refere la „spontaneitatea involuntară“ [2]. Epitetul sugerează credința în existența unei spontaneități voluntare, adică tocmai cea întîlnită în opera-i literară. Arătam mai sus că este vorba de conservarea candorii la un om cultivat ; Pompiliu Constantinescu a pus punctul pe i, arătînd că „Arghezi este conștiința lirică cea mai naivă, în sensul schillerian al cuvîntului, din poezia noastră“ [3].

Putem răspunde, acum, dilemei prezentate anterior : lirica argheziană este rezultatul simultan al „meșteșugului“ și al „zbe(n)gului“ sau, mai precis spus, se naște din inteligenta exploatare, în deplină cunoștință de cauză, a unei inedite perspective asupra lumii.

În *Prefața* la *Țara piticilor* era sugerată mai sus amintita „terapie“ sufletească, menită a o dubla pe cea estetică. Simultaneitatea lor în opera scriitorului este fascinantă, ea obligîndu-ne să o reliefăm. Ingenuității regeneratoare pe care am semnalat-o în materie prozodică îi corespunde și una în materie de stil. Spre a nu ne pierde în generalități, o vom urmări exclusiv în volumul *Flori de mucigai*.

V

Poemul ce dă și titlul volumului, se termină cu un vers menit a sugera foarte clar ignorarea normelor curente ale poeziei : „Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mîna stîngă.“ Vers simptomatic, deoarece întreg volumul se caracterizează prin încălcarea „canoanelor“ (tematice, prozodice și, îndeosebi, lexicale). Dicționarul normativ este sfidat la tot pasul, regulile prozodice de asemenea, iar asintaxismul este curent. Limbajul surprinde prin cruzime, frustețe, raritatea elementelor de lexic și evitarea clișeelor limbii literare.

Sugestia baudelaireiană este neîndoielnică și minimalizarea importanței ei în constituirea poeticii argheziene ar constitui o eroare. Dar acceptarea, în anii '30, a „es-

---

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 219.
[2] *Ibidem*, p. 294.
[3] Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, ed. cit., p. 242.

teticii urîtului" este grăitoare în privința dezvoltării poeziei românești. O sugestie venită din afară este asemenea seminței purtate de vînt : poate ajunge într-un sol mănos sau într-unul neprielnic încolțirii. Să nu uităm că Bolintineanu (contemporan, în plan fizic, cu Baudelaire) avusese intuiția „esteticii urîtului", fără a o fi exploatat artistic. L-a împiedicat s-o facă prejudecata (mult răspîndită în literatura epocii) potrivit căreia frumusețea în poezie ar fi asigurată de „noblețea" subiectului, a ideilor vehiculate și a elementelor de vocabular.

Tudor Arghezi s-a impus ca reper de neocolit în istoria poeziei noastre (și) prin negarea creatoare a utopiei frumuseții. *Florile Bosforului* (1866) și *Flori de mucigai* (1931) nu mai pot fi analizate separat, cele două volume (etape decisive în evoluția înțelegerii poeziei) constituind polii unei dezvoltări a întregii lirici românești.

Unul din marile merite ale poeziei argheziene este unul de... vocabular ; artistul a înțeles că, în poezie, suavitatea nu decurge automat din folosirea unui limbaj „nobil". Diversitatea lexicală este, raportată la numărul redus al poemelor, excepțională. Recurența termenilor fiind insesizabilă, surpriza este pururi prezentă. După ce, aparent, Bolintineanu epuizase, în poezie, gama epitetelor ce exprimă gingășia, suavitatea, drăgălășenia și frumusețea, Arghezi dovedește că posibilitățile limbii noastre sînt, în această privință, nelimitate.

Arghezi a fost mai „dur" cu Bolintineanu decît fuseseră parodiatorii (nu tocmai blînzi...) și iconoclaștii. Autorul *Florilor de mucigai* dovedește caducitatea esteticii din *Florile Bosforului* nu vituperînd împotrivă-i, nici măcar persiflînd-o, ci pur și simplu impunînd o alta. Opusă. Iconoclaștii negau explicit ; Arghezi o face implicit. E mai subtil și, esteticește, mai durabil.

Este remarcabil că artistul „anulează" maniera lui Bolintineanu fără a o parodia. Spre deosebire de iconoclaști, se eliberează de plumbul tradiției, textele sale fiind deplin autonomizate estetic, cu toate că ambiția polemică nu a lipsit. Chiar dacă nu a fost deliberată (dar, oare, nu a fost ?), prezența *florilor* este sugestivă în titlurile celor două volume, floarea fiind considerată, prin tradiție, un element „poetic" în sine. Atît de „poetic", încît începuse să plictisească... Arghezi și-a plasat tocmai pe

Scanned with OKEN Scanner

acest teren erezia, spre a face mai clară delimitarea-i față de tradiție. În spațiul literar românesc, apariția *Florilor de mucigai* a constituit, fără doar și poate, o erezie estetică. Nu atît de radicală precum a iconoclaștilor, dar mult mai fecundă sub raport strict estetic.

Ilustrînd perfect modernismul moderat, Arghezi s-a dovedit un reformator important al liricii noastre ; el este eretic și față de mișcările cele mai reformatoare ale vremii ! Am văzut că procesul general ce caracteriza epoca era depoetizarea ; la contemporanii săi cei mai radicali, ea implica, înainte de toate, deliricizarea poeziei. În *Flori de mucigai,* se modifică sfera realității acceptate drept „poetice" ; în consecință, se schimbă vizibil și „strategia" retorică. Poezia „apoeticului" este acreditată estetic în literatura noastră cultă odată cu imprimarea *Florilor de mucigai,* deși tentative sporadice se mai făcuseră. A fost necesară schimbarea criteriului poeticului pentru ca intuiția lui Bolintineanu să poată fi „exploatată" artistic de către Arghezi și contemporanii lui. Criteriul poeticului era, în *Florile Bosforului,* sensibilitatea ; astfel se explică efortul de a „parfuma", de a „delicatiza" (termenul lui Bolintineanu) totul. „Strategia" retorică rămînea ornarea discursului, iar criteriul poeticului îi impunea autorului alegerea unui vocabular poetic „nobil". Formîndu-se în timpul reformării generale a literaturii de către estetica simbolistă, Arghezi adoptă noul criteriu al poeticului : sugestia. „Strategia" retorică se schimbă și ea, „frumusețea poetică" nemaifiind înțeleasă în sens tradițional.

Epoca în care s-a afirmat Arghezi este, privită global, una a renunțărilor spectaculoase. Ceea ce nu înseamnă că nu se mai fac, și acum, acumulări. Ele pot fi observate atît la nivelul semnificatului (lumea pușcăriașilor, mentalitatea hoților, patimile lor etc.), cît și la cel al semnificantului poetic. În materie de semnificant, inedite (și, implicit, polemice) sînt, pe de o parte, materia lexicală și modalitatea structurării elementelor de vocabular, cît și — pe de altă parte — organizarea epică (ostentativă, de pildă, în *Pui de găi...)* a unor poeme, într-o vreme cînd epicul părușe definitiv expulzat din domeniul liricii.

Arghezi este revoluționar în contextul literar al epocii nu prin depoetizare, ci printr-o insolită înțelegere și

Scanned with OKEN Scanner

practicare a... poetizării. De aceea este mai nimerit să vorbim în cazul acestui volum de atitudine antiestetizantă decît de depoetizare. Căci „estetica urîtului" implică și ea o poetizare, sugerată în *Testament* : „Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumusețI și prețuri noi." Arghezi este preocupat în *Flori de mucigai* de frumusețe, nu de urîțenie. Ceea ce conferă poemelor înalta tensiune lirică este drama alterării frumuseții, a ascunderii acesteia sub straturi de jeg. Frumusețea n-a dispărut, dar a „mucegăit", tragedia fiind mai mare decît în cazul anulării. În volum, tensiunea se creează grație descoperirii suavității în cele mai neașteptate contexte. Comparația cu Bolintineanu este, sub acest aspect, relevantă.

În *Florile Bosforului* este conturat un tărîm al voluptății, unde pasionalitatea primează, desfătările și răsfățul alternînd cu sîngeroase crime. În *Flori de mucigai* s-a renunțat definitiv la ornarea naivă a discursului, eliminîndu-se diminutivele și dulcegăriile ; ceva din stilul hagiografiei pagîne colorate mitologic a păstrat, totuși, Arghezi, după cum nu a renunțat la puternica pasionalitate care îi chinuie „personajele".

Să ne amintim începutul cunoscutului poem al lui Bolintineanu : „Ca Esmé mai dulce floare/ Cu dezmierdător parfum, / N-a mai strălucit sub soare / De la Tunis la Batum !" *(Esmé)*. La Arghezi, Soarele coboară pe pămînt, în coșul ispititoarei florărese : „Coșul ei cu soare, / Proptit în șold, pe cingătoare, / Ducea znopi de ochi galbeni, cu gene de lapte, / Și garoafe de noapte. / În sînul ei ca mura / Își pironeau căutătura / Domnii zvelți din jurul mesii, / — «Cine mai ia florile miresii» ?"

Edulcorarea din poemul lui Bolintineanu *Se scaldă* („Vedeți voi la umbra plină / Unor sălcii ce se-nclin / Pe această mare lină / Un corp dulce ca un crin ?") contrastează puternic cu vigoarea sălbatică a imagisticii arghezIene : „Cu o floare-n dinți / Rada-i un măceș cu ghimpi fierbinți. / Joacă-n tină / Cu soarele-n păr, ca o albină. / Se-apleacă, se scoală, sare, / Cu sălbile zornăitoare, / Ca niște zăbale spumate. / Se încovoaie pe jumătate. / Oprește șoldu-n loc, zvîrle piciorul / Spre pîlcul, în cer, unde Săgetătorul / Aține noaptea drumul vulturilor de-argint" *(Rada)*. De o energie debordantă, jocul

Scanned with OKEN Scanner

„florii de maidan“ este integrat Ordinii ascunse [1] a Universului, prin aluzia zodiacală. Fata din poemul citat al lui Bolintineanu trezește „dulcile dorinți d-amor“, în timp ce Rada stîrnește patimi sfîșietoare : „Statuia ei de chihlimbar, / Aș răstigni-o, ca un potcovar / Mînza, la pămînt, / Nechezînd. / Spune-i să nu mai facă / Sălcii, nuferi și ape cînd joacă, / Și stoluri și grădini și catapetezme. / Sînt bolnav de mirezme. / Sînt bolnav de cîntece, mamă. / Adu-mi-o, să joace culcată și să geamă !“ *(Rada)*.

Noutatea arghezianã constă în renunțarea la prejudecata ce statua necesitatea suavității în poezie. Scriitorul săvîrșește curajos deschiderea receptivă spre toate aspectele vieții : „Îmi caut leacul / Și la Dumnezeu și la Dracul“, citim în *Streche*. Este vorba de extrapolarea domeniului tradițional al poeziei, prin atragerea în el a altor aspecte ale vieții. Prin actul său, Arghezi se ridica și împotriva unor tendințe contemporane lui, nu doar contra esteticii lui Bolintineanu ; Vladimir Streinu remarca faptul că „poezia pură“ [2], care proscrie anecdota și limbajul frust, primea o serioasă lovitură prin *Flori de mucigai*. [3] Poemele din volum au, în multe cazuri, o structură epică (lucru desuet în 1931), pe care o evidențiază, în genere, finalul. În *Tinca*, de exemplu, avem o serie de reproșuri („Tu n-ai vrut să spui / Nimănui / Unde înnoptai, / Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai !“), după care urmează epilogul ce structurează epic poezia, sugerînd tragedia omorului și urmările ei. O structură asemănătoare are poezia *Lache*, unde sînt prezentate în șapte strofe „minunile“ grație cărora eroul „stă închis de opt ani și patru luni“. La fel, ultimul vers din *Serenadă* structurează epic prezentarea ambianței din închisoare.

---

[1] În care credeau Ion Barbu, B. Fundoianu și mulți alți contemporani ai poetului.

[2] Cu mult înaintea abatelui Bremond, Tudor Arghezi utilizase sintagma „poezia pură“ în articolul *Vers și poezie* (1904). În ultima variantă a textului, poetul a renunțat la adjectivul „pură“, spre a evita raportarea la ideologul francez (T. Arghezi, *op. cit.*, p. 298).

[3] Vladimir Streinu, *Poezie și poeți români*, București, Editura Minerva, 1983, p. 208. Articolul din care am citat a fost publicat în 1935.

Scanned with OKEN Scanner

Revoluția aici prezentată este, înainte de toate, stilistică, nu tematică. Marea originalitate arghezianã nu stă în teme, ci în „localizarea" acestora într-un anumit limbaj. Arghezi eliberează definitiv expresia poetică din chingile clasicizante. G. Călinescu observa că, în *Flori de mucigai*, „punctul de plecare îl formează observarea limbajului, cu un puternic miros argotic, al pușcăriașilor". [1] Lexicul ales este menit a da savoare acestor poeme „exotice", în majoritate tragice.

Stilul este expresia unei viziuni originale ; mediul zugrăvit impunea acest limbaj, nu altul. „A morții atroce și grea impudoare" *(Dimineața)* îl determină pe artist s-o prezinte „naturalist" [2] ; poeții vechi mimau, cel puțin, pudoarea. Arghezi nu o mai face. În *Streche* aflăm o cu totul nouă analiză a tulburărilor psihice. G. Călinescu a văzut în *Rada* o „replică masculină" la *Sburătorul* lui *Heliade* ; [3] dar mai degrabă în *Streche* avem așa ceva, în tulburările ocnașului, chinuit de orice zgomot. „Nu știu ce-mi vine", spune el la începutul monologului liric, exprimînd reacția cea mai directă.

„Naturalismul" de aici nu implică descripția ; este vorba, evident, de tablouri inventate. Și totuși, procesul de transcendere analizat anterior este și aici observabil. Poemele sînt astfel create încît cititorul să vadă dincolo de straturile de „mucigai". Șocant este faptul că, folosind un ton opus grațiozității din *Florile Bosforului*, Arghezi nu renunță la suavitate. Dimpotrivă ! S-a observat că, în *Flori de mucigai*, „efectul artistic constă în surprinderea suavității sub expresia de mahala [...]. Cu cît expresia e mai grotesc tipică, cu atît vibrația autentică e mai surprinzătoare. Acești hoți, borfași, țigani au toată gama lirică a omenirii și o execută pe instrumentele ce produc o duioasă ilaritate, adică într-o limbă indecentă, argotică" [4], ce cultivă cuvîntul dur și expresia stîncoasă. În poezia *Fătălăul*, de exemplu, G. Călinescu vorbea de „admirația în fața frumuseții virile a unui Adonis de Văcărești" [5], exprimată tocmai în acel limbaj indecent : „Cu

---

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ed. 1941, p. 730.

[2] Adoptă această „strategie" spre a provoca transcenderea, în timpul lecturii, a perceptibilului ce se vrea cît mai concret.

[3] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 731.

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

vreo cîteva tuleie, / Mă, tu semeni a femeie. / La sprînceană / Fetişcană, / Subsuoară / De fecioară. / Ai picioare / Domnişoare, / Coapsa lată / Adîncată, / Ca-n zuvelci ; / Urechile, ca doi melci ; / Doi zulufi cu doi cîrcei ; / Două boabe de cercei / Dezlipite, de muiere. / Şi — al dracului ! — a miere / Şi a tiparoase / Hoitul tău miroase". Este evidentă sensibilitatea elogiatorului, care frapează în aceeaşi măsură cu „explicaţia genealogică [...] de o delicateţă mitologică neasemuită" [1] a acestei frumuseţi : „O fi fost mă-ta vioară, / Trestie sau căprioară / Şi-o fi prins în pîntec plod / De strigoi de voievod ? / Că din oamenii de rînd / Nu te-ai zămislit niciînd. / Doar anapoda şi spîrc, / Cine ştie din ce z.nîrc, / Morfolit de o copită / De făptură negrăită / Cu coarne de gheaţă, / Cu coama de ceaţă, / Cu uger de omăt — / Iese aşa fel de făt." Imaginaţia este debordantă, bîntuită de eresuri şi „populată" cu făpturi fabuloase ; memorabilă este prezenţa „strigoiului de voievod", apariţie ce dă adîncime extraordinară textului. Prin limbajul adoptat, se dă cu tifla clasicizanţilor, dar nu clasicismului ! Căci *Fătălăul* este un elogiu de tip clasic, rostit într-un limbaj insolent.

O poezie complementară acesteia este *Candori ;* ambele sînt elogii, cea de-a doua accentuînd la maximum nota ironică, ce nu lipsea nici în prima. În timp ce *Fătălăul* este un elogiu fizic, *Candori* realizează, la modul ironic, un elogiu al calităţilor morale : „E de lege creştină. / Se închină. / E smerit, bate metanii, / Dă acàtiste, face sfeştanii, / Liturghii şi sărindare. / Plînge la icoana mare. / Ştie tipicul pe-de-rost, / Zilele de harţi şi post, / Aghiazmatarul, / Penticostarul, / Ia parte la ison, / La Kyrie eleison. / Ar putea să fie stareţ / Nepizmătareţ / Şi arhimandrit / Neprihănit. / E numai credincios / Al Domnului Nostru Isus Hristos."

Frumuseţile sălbatice sînt prezentate cu atenţia (şi harul) cu care altădată se tratau subiectele „nobile". Tinca are „făptură împărătească", amintindu-ne faptul că Iorga a comparat cîndva costumul ţărăncilor noastre cu vestimentaţia împărăteselor Bizanţului. În timp ce Bolintineanu crease, în *Florile Bosforului*, un tărîm fabulos, îmbietor, Arghezi se apleacă asupra unor forme opuse

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 731.

de(totuși) exotism ; relativ numeroase sînt poemele prezentînd aspecte din viața țigănească : *Șatra, Convoiul, Generații, Munca, Nostalgii ș.a.* Ca precursor autohton poate fi invocat doar Ioan Budai-Deleanu, la ceilalți autori, puțini, care ar mai putea fi amintiți (Cezar Bolliac, Alexandru Macedonski) tema apărînd accidental.

Ce-l putea atrage pe Arghezi din viața țiganilor ? Pitorescul ? Desigur ; dar nu numai el. Poetul era convins că tot ceea ce este uman interesează arta. Alegerea temelor se dovedește polemică. Exemplar este poemul *Galere*, unde perspectiva e mitologică, de-a dreptul fabuloasă : „O șchiopătare de vulturi căzuți din stele[1] / Prin oțățitul întuneric tare ; / O răstignire fără cruci și fără schele. / O Golgotă șeasă, fără altare."

Spre deosebire de Bolintineanu, care „îndulcea" la maximum atmosfera, idilizînd-o, Arghezi utilizează o tehnică a contrastelor, ca în fotografiile alb/negru, mai expresive sub raport artistic decît cele color. Extremele sînt suavitatea și trivialitatea. La Arghezi întîlnim situația paradoxală cînd trivialitatea devine suavă. Impresia de trivialitate dispare prin inițiere în această poezie îndelung muncită, cu elementul frust căutat, încadrat într-un context la fel de căutat, precum pietrele rare în giuvaerurile de preț. Nu aceasta era, se înțelege, vorbirea lui Arghezi. Este o mare deosebire între Anton Pann, care utiliza în poezie limbajul de zi cu zi, și Arghezi, căutător al nestematelor în nisip, spre a le încadra apoi la locul potrivit.

Cu toate acestea, apariția volumului a declanșat, pe lîngă reacția favorabilă cunoscută, și o acerbă opoziție, venită din partea dascălilor de liceu, a criticilor ce confundau literatura cu pedagogia și a părinților prea grijulii. Umbra venerată a lui Bolintineanu plana ca o latentă admonestare deasupra *Florilor de mucigai*. Pentru limbajul folosit în această carte, autorul a fost învinuit de vulgaritate, trivialitate ș.a.m.d. ; în consecință, volumul a fost considerat... periculos pentru tinerele generații, lucru spus și de popa Grama despre opera eminesciană. Încă din 1937 s-a dovedit falsitatea acuzațiilor, generate de cauze din afara literaturii : „Din motive foarte variate, acum în urmă s-a dus o campanie de presă

[1] Ecoul baudelaireian este vizibil.

împotriva acestei poezii, sub cuvînt că ar fi pornografică. Nu e altă dovadă mai strălucită de inexistența pornografiei în artă decît aceste admirabile poezii, în care expresia, în adevăr violentă și uneori vulgară, e ridicată în așa plan estetic încît rezidul ei material dispare. Singura pornografie, după cum am mai spus, în artă e lipsa de talent ; — fără el cele mai categorice declarații patriotice sau moraliste devin obscenități estetice." [1]

VI

Cu atît mai surprinzător este lirismul acestor texte, cu cît multe dintre ele sînt structurate epic. Nu este vorba de inserția liricului, ci de un lirism implicit, pururi prezent. *Perspectiva* este lirică, nu cutare pasaj scos din context. Grăitor este superbul *Cîntec mut,* unde vizionarismul serafic de sorginte biblică amintește o cunoscută povestire de Agârbiceanu : *Luminița.* Moartea este, de altfel, tema cea mai frecventă a poemelor din *Flori de mucigai,* momentele care o preced fiind surprinse cu o acuitate extraordinară : „În ochii-i deschiși, o lumină, / A satului unde-i născut, / A cîmpului unde iezii-a păscut, / A încremenit acolo străină" *(Ion Ion).* Finalul poemului *Serenadă* conține o notație terifiantă („Bezna rece, zidul rece, / Mai muriră paisprezece"), raportabilă la poezia lui Camil Petrescu.

Cu o moarte (a colectivității, nu a indivizilor) echivalează și spargerea șatrei, în *Nostalgii :* „Și femeile și bărbații și copiii / Au luat drumurile pușcăriii. / Și din sălaș a pornit într-o dimineață / Un urs cu belciug, o maimuță paiață, / Cu două tipsii și spadă de tinichea, / Un cîine cu giubea, / Duși de-o băietană / Bălană..." Am citat acest final considerîndu-l reprezentativ pentru tipul de lirism al volumului întreg. Nu este vorba de simple nostalgii, cum ne lasă a înțelege titlul, ci de o tragedie sfîșietoare. Prin *Flori de mucigai,* Arghezi aduce în poezia românească un patetism insolit, raportabil la atitudinile predecesorilor, fără a putea fi, totuși, confundat cu acestea. Mă gîndesc în primul rînd la sentimenta-

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937,* în *Scrieri,* ed. cit., vol. 6, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

lismul autorilor din jurul anului 1800 și la „serenadele demonice“ ale lui Ștefan Petică. De la patetismul suferinței (afectarea Văcăreștilor este exemplul cel mai cunoscut) s-a trecut la cel al închipuirilor (formele „satanice“ ale romantismului au fost preluate de unii simboliști), spre a se ajunge, prin Arghezi, la unul al notației „obiective“, aparent detașate. Exemplar este poemul *Dimineața*: „Aduceți cerneala: / Se face acum socoteala. // Aznoapte, cu luna și plopii, / Opt bolnavi au dat ortul popii. / De foamea și chinul răbdării / Lipită li-i burta de șira spinării. / Și-n fundu-i, distrat și ridicul, / Ochește sinistru buricul. // Cu toții-s în pieile goale, / Au bube cleioase pe șale, / Noroaie de sînge pe piept și picioare. / A morții atroce și grea impudoare / Dezvăluie cinic ce vor, / În viață, organele lor. // În colț, un condei / Înseamnă cadavrul și-al unei femei. / Bălaie, subțire, ea-și ține deschis / Pe lespede trupul, defunct paradis, / Pe cînd își arată gîndul hîd / Paznicii vii, care rîd.“

Menită a da impresia calculului (ce nu poate fi decît rece, obiectiv, neavînd nimic comun cu sentimentele), „socoteala“ de care se vorbește la începutul poemului sporește dramatismul imaginii. Aceeași funcționalitate de evidențiere a tragismului mut o are și rîsul tîmp din final. Impudoarea atroce a morții este mai grăitoare decît o sută de adjective. Patetismul este aici crud, dar atitudinea poetului este vădit lirică, în ciuda „răcelii“ aparente a „socotirii“. „Notația“ nu este deloc detașată, cum ar putea să pară; ea îl implică deplin pe poet, care, netrăind în vremea Văcăreștilor, are tăria să nu se tînguie. Mai mult încă: se face aluzie la Paradis (e drept, unul „defunct“), cu toate că imaginile sînt coșmarești.

Aceeași formă de patetism o aflăm în poemul *Morții*: „Flămînzi, ei nu știu de foame / Și, țepeni, uitat-au de ger. / Răni vinete, semne infame / Vor fi vindecate la cer.“ Moartea a venit ca o izbăvire, îndepărtînd definitiv suferințele înfiorătoare.[1] Cenușa chinurilor se străvede sub aparenta seninătate a expresiei. Suferința a fost îndepărtată prin moarte, ceea ce conferă poemului patetismul de care am vorbit. Dar e un patetism tratat cu atîta

[1] Și în *Poartă cernită* (din *Cuvinte potrivite*) moartea apărea drept izbăvire, trupul neînsuflețit fiind „văduv de durere“.

Scanned with OKEN Scanner

rafinament, încît prima impresie, înşelătoare, este a detaşării pe care o vizau moderniştii de tipul lui Ion Barbu.

Arghezi excelează în notarea aparent senină a suferinţei : „În frig şi noroi / Trec hoţii-n convoi, cîte doi, / Cu lanţuri tîrîş de picioare, / Muncindu-se parcă-n mocirli de sudoare." *(Cina)* Patetismul este prezent încă din poemul inaugural : „Le-am scris cu unghia pe tencuială / Pe un părete de firidă goală, / Pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutate. / (...) Sînt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Şi de foame de scrum, / Stihurile de-acum." *(Flori de mucigai).*

Patetice sînt şi chinurile erotice ale hoţului, în *Streche* (lucru indicat, de altfel, şi de titlu) : „Nu ştiu, ce-mi vine : / Aş mînca din fitecine / Şi mi-aş pune mintea şi cu tine, / Ca un porc. / Mă ardе, mă frămînt, mă întorc. // Mi s-a făcut. / Gem şi zbier ca un mut. / Mi-a lovit strechea / Şi coapsa şi gura şi urechea. / (..) Am un piron în ţiţă / Şi-un vătrai în vintre mă aţîţă. / Vreau să beau sînge şi să rup / Ca un şarpe, ca un lup. // Cînd se vîră-n uşă cheia / Parcă scrîşneşte femeia / Pătrunsă, despletită / Şi neistovită." Raportarea la *Sburătorul* lui Heliade reliefează din plin insolitul patetismului arghezian.

În volumul din 1931, Arghezi prezintă o pasionalitate irezistibilă, necenzurată de raţiune. Cazul extrem îl aflăm în *Tinca :* „Vezi, Năstase osînditul / Nu te-a pătruns decît o dată ; / Şi atuncea toată, / Cu tot cuţitul." Patetismul este o atitudine lirică exacerbată, ţinînd de o vîrstă depăşită a poeziei noastre. Şi totuşi, modernitatea poemelor argheziene a fost imediat receptată. Lirica este patetică, dar lipsită de sentimentalism. Este şi acesta unul din fenomenele ce conferă liricii argheziene stranietatea atît de atrăgătoare.

Perspectiva morţii apare într-un număr important de poeme, sugerată fiind uneori chiar de titluri *(Testament, Morţi în crucea nopţii* etc.). Ipostazele sînt felurite şi, nu o singură dată, surprinzătoare. Patetismului din *Flori de mucigai* i se opune seninătatea din majoritatea celorlalte volume. Este suficient să amintim o frîntură de vers precum „sufletul nostru bucuros de moarte" *(Niciodată toamna...)* sau un poem întreg *(De-a v-aţi ascuns...)*, unde moartea este prezentată drept joc viclean, firesc. Seni-

Scanned with OKEN Scanner

nemurirea este conferită de credința deplin asumată : „Știind că și Lazăr a-nviat, / Voi să nu vă mîhniți, s-așteptați, / Ce și cum nu s-a întîmplat / Nimic prea nou și prea ciudat. / Acolo, voi gîndi la jocul nostru, printre frați. / (...) Toți vor învia, toți se vor întoarce / Într-o zi acasă, la copii, / La nevasta, care plînge și toarce, / La văcuțe, la mioarce, / Ca oamenii gospodari și vii.“

Moartea este acceptată ca moment înscris în legile firii ; de aceea nu întîlnim nici cutremurarea din *Viiața lumii* de Miron Costin, nici tînguirea specifică narațiunilor versificate din suta a optsprezecea. Este o împăcare cu soarta, reliefînd odată în plus ingenuitatea amintită. În *Cuvinte potrivite,* poetul nu ezită să se situeze în pragul morții *(Arheologie),* nici nu încearcă să se opună în vreun fel mersului naturii.[1] Nu este vorba de resemnare, ci de convingerea că totul se săvîrșește firesc, la vremea cuvenită : „N-au mai rămas prea multe de-nvins și de știut. / Șoseaua se strîmtează, cărările sembină. / Le simți apropiate din ce în ce mai mult. / Ca spițele din roată, crăpate de lumină.“ *(Restituiri).* La puțini dintre poeții noștri apropierea morții este atît de liniștitoare, cauza stînd în acel „creștinism cosmic“ analizat de Mircea Eliade. Privită ca în folclor, drept trecere, moartea va marca intrarea într-un tărîm oferitor de surprize și, prin aceasta, îmbietor pentru cel trist că au rămas prea puține de știut : „E-o insulă ? un munte ? o apă ? un deșert ? / De ce-ar sfîrși-n pustie călătoria noastră ? / Ne-a mai rămas s-ajungem, acolo, poate-un sfert / Din calea străbătută, jos verde, sus albastră.“ Finalul poemului este în nota adorației față de Natură, căreia — rezistînd ispitelor — îndrăgostiții îi vor înnapoia nu doar trupurile, ci și iubirea.

Capodopera argheziană este, în această privință, *Duhovnicească.* Măreția perspectivei este fascinantă („A bătut în fundul lumii cineva“, iar păsările „au zburat din

---

[1] O tentativă de amînare a ceasului sorocit găsim în poemul *Priveghere* (din *Cărticică de seară*) : „Nu-nchide ochii, nu adormi. / Ceasul e pe-aproape, pe-aci. / Trebuie să treacă. / Poate cam pe la toacă, / Poate cam între vecernii și utrenii.“ Poetul dă glas spaimei muribundului căzut pradă eresurilor : „or să vie grămadă / Și sfintele femei, / Care se vor înălța din călcîie cîteștrei, / Cu făclii de ceară / Pînă la geamuri, ca să ceară / Trupul tău adormit“.

Scanned with OKEN Scanner

streașina lunii"), năruirea gospodăriei fiind prezentată ca o anticipare a Apocalipsei : „Toți au murit detot. / Și Grivei s-a învîrtit în bot / Și a căzut. S-au stîrpit cucuruzii, / S-au uscat busuiocul și duzii, / Au zburat din streașina lunii / Și s-au pierdut rîndunelele, lăstunii. / Știubeiele-s pustii, / Plopii-s cărămizii, / S-au povîrnit părețiii. A putrezit ograda... / (...) Au murit și numărul din poartă / Și clopotul și lacătul și cheia."

Adîncimea emoției sporește prin invocarea mamei de mult trecută în imperiul umbrelor și prin motivul pribeagului,[1] definitoriu pentru Arghezi. Pribegia presupune, în sens restrîns, părăsirea locului natal și, într-o accepțiune mai largă, înstrăinarea. De aceea este asociată cu moartea (în poemul *Morți în crucea nopții* „ploaia plînge rătăciții"). Din clipa conștientizării condiției sale, omul supus morții se simte pribeag în lume, ceea ce explică de ce moartea „cîntă" în stihurile poetului : „Nu lua în seamă cîntecele grele / Cu care turbur liniștea de-apoi. / Sînt leacuri vechi pentru dureri mai noi / Și cîntă moartea-n trîmbițele mele." *(Psalm* [Pribeag în șes, în munte și pe ape]).

Motivul rătăcitorului (în ipostaza fugarilor ajunși în pustie) reapare în *Blesteme,* unde este atins punctul culminant al patetismului analizat în paginile de față. Și aici motivul este asociat cu moartea. Este vorba de stingerea apocaliptică, vestită cu o forță expresivă uluitoare : „În împărăție de beznă și lut să se facă / Grădina bogată și-ograda săracă. / Cetatea să cadă-n nămol, / Păzită de spini și de gol. / Usca-s-ar izvoarele toate și marea, / și stinge-s-ar soarele ca lumînarea. / Topească-se zarea ca scrumul. / Funingini, cenușă, s-acopere drumul, / Să nu mai dea ploaie, și vîntul / Să zacă-mbrîncit cu pămîntul. / Sobolii și viermii să treacă pribegi[2] / Prin stîrvuri de glorii întregi." Chinurile imaginate sînt înfiorătoare, stingerea fiind un proces lent, sfîșietor : „Întîi, însă, viața, bolind de durată, / Să nu înceteze deodată, / Și chinul să-nceapă cu-ncetul. / Să usture aerul greu, ca oțetul. / Să șchioapete ziua ca luntrea dogită, /

[1] Apărea într-unul din cei mai cunoscuți psalmi *(Pribeag în șes, în munte și pe ape...)* și în *Morți în crucea nopții* : „Semormîntă noaptea, parcă, / Unii morți ieșiți din legi... / E tîrziu ! / Sufletul *răzleț (s.n.)* se-mbarcă / În sicriu / Și vîslește spre pribegi, / Și te schimbă să-nțelegi / Cenușiu."

[2] Și lor le este rezervată soarta muritorilor...

Să-ntîrzie ora în timp să se-nghită, / Și, nemărginită, secunda / Să-și treacă prin suflet, gigantică, unda : / Pe sîrma tăioasă-a veciei, în scame / Și rumegătură să vi se destrame.“ Ziua șchiopătînd ca luntrea dogită a dobîndit și ea statutul de pribeag, implicînd neliniștea chinuitoare : „Odihnă cerîndu-i, pămîntul să-nțepe / Ivindu-se șerpii cînd somnul începe.“

Forța și inventivitatea imprecației argheziene sînt fără egal în literatura română. Lucrul este dovedit și de *Binecuvîntare (Cuvinte potrivite)*, *Blesteme de babă (Una sută una poeme)*, *Seceta mare* (datat 1959). Dacă în ultimul poem este vorba de un blestem „împlinit“, în *Binecuvîntare* întîlnim o ciudată invectivă satanică, mascată într-o blîndă invitație la... somn. Apar și aici pribegii „umiliți în trudă și-n răbdare, / (...) Bătuți de-a lunii vînătă dogoare.“ Arghezi însuși s-a considerat un pribeag, ceea ce presupune căutarea.

VII

În tinerețea artistului, motivul „excelsior“ se bucura de mare prestigiu în mediile literare influențate de Macedonski. Tratat într-un text scris, după indicația autorului, în anul 1900, motivul primește la Arghezi un sens mai general, de evadare, ascensiunea fiind un caz particular (negat în text : „Mai sus, mai sus de nori și aștri / E frig, pustiu, și e-n zadar / Să pleci, / Mințit de-atîți satiri albaștri, — / Spre stăvilarul secular / Înfipt în haos cu pilaștrii — / Căci nu-i făcut să treci.“) al acesteia. Aici, evadarea nu presupune exclusiv ascensiunea, ci atingerea domeniului pururi ispititor al Necunoscutului : „Mai sus, mai sus ! Spre ce ? Spre unde ? / În loc de-a merge poate-n sus, / Spre ideal, / Te-mping spre beznele profunde, / Greoaie, ca un șal / De bronz, subt care doarme dus / Alt Nepătruns, alt Presupus“ *(Pe ploaie)*.

Atitudinea argheziană în fața existenței este pur lirică, nerobită (auto)controlului rece, rațional. În acest sens am vorbit despre ingenuitate în poezia lui, „suportul“ ingenuității fiind, aici, credința ; ea îl scutește să supună reflecției logice datele percepției. Naturală, rîv-

Scanned with OKEN Scanner

nită, paradiziacă îi apărea „starea de sublimă ignoranță a sufletului", de care vorbește în *Mărturie de Seară* [1]. Singura tulburare serioasă, dureros resimțită, apare în lirica lui atunci cînd obiectul credinței nu este găsit. Credința este elementul structurant al poeziei argheziene și principalul provocator al tensiunii lirice. Religiozitatea lui este firească și, spre deosebire de cea a unui Nichifor Crainic, neostentativă; este motivul pentru care Arghezi a rămas poet, fără a deveni misionar.

Capodopera lui netăgăduită o constituie psalmii din *Cuvinte potrivite*; în ciuda faptului că nu au fost grupați într-o secțiune specială a cărții, ei formează un ciclu unitar, la care se raportează și alte poeme.

Textul definitoriu pentru ciclul de care ne ocupăm a fost plasat cam la mijlocul volumului de debut: „Doamne, izvorul meu și cîntecele mele! / Nădejdea mea și truda mea! Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi înghețe o boabă de mărgea. // Tu ești și-ai fost mai mult decît în fire / Era să fii, să stai, să viețuiești. / Ești ca un gînd, și ești și nici nu ești, / Între putință și-ntre amintire." (*Psalm* [Pentru că n-a putut să te-nțeleagă]). Divinitatea este, deci, o latență, putînd fi gîndită, rîvnită, contestată, nu și percepută senzorial. În citata *Mărturie de Seară* este chiar afirmat caracterul *ipotetic* al existenței divinității: „Iată, suntem puțini cei ce am venit să aducem Domnului celui din ipoteză, rugăciunea cea mai pură, neliniștea noastră și nehotărîtul nostru." [2]

Întru înțelegerea liricii argheziene, de un ajutor extrem sînt psalmii în proză. Iată un pasaj semnificativ: „Mă rog ție, Doamne, și nu știu cui mă rog și de ce mă rog. Sufletul mi-e plin de o bogată durere, ca o corabie de mărgăritare, ce-și poate pierde tezaurul la o răscolire de talaze. Durerea mea trebuie s-o împărtășesc cuiva, și nici un om nu-i în stare să mi-o priceapă și nu are

---

[1] „De cîte ori citești în odaie o carte, de cîte ori te înfometează un gînd închis, rectifici și te îndoiești. Pilindu-ți în singurătate unghiile cu care te-ai născut, acvila ta se face muscă. O neîncredere pedantă, o rigoare logică înlocuiesc starea de sublimă ignoranță a sufletului tău. Pasiunea ți se pare copilărească." (Tudor Arghezi, *Icoane de lemn*, București, Editura „Națională" S. Ciornei, 1930, p. 298.)

[2] *Ibidem*, p. 299.

Scanned with OKEN Scanner

auzul de care sufletul meu simte nevoie.“ [1] Artistul caută un auz de tip special, nu răspunsul mîntuitor. Este aici, poate, marele secret al psalmilor arghezieni, justificarea existenței lor. „Eu, Doamne, [...] te caut de la facerea lumii și [...] știu că osînda mea e în zadar“, spune scriitorul [2]. Dar zadarnică se dovedește doar așteptarea *făpturii* și a eventualului răspuns. Imaginarea fictivului auz este un act poetic echivalent cîntării psalmilor. Auzul divin explică unele caracteristici ale psalmilor din *Cuvinte potrivite*. Limbajul lor este orientat spre exprimarea adorației (cînd vorbim despre psalmi, nu putem uita că înțelesul de bază al termenului este acela de *imn*) și a tînjirii spre nemărginire. Ruperea de Dumnezeu duce la pribegie, ale cărei conotații le-am văzut în opera de care ne ocupăm. Rătăcirea poate fi întreruptă prin credință : „Am voit să nu mai știu de tine și am pribegit singuratec printre oameni și cărți. Oamenii m-au scîrbit, cărțile m-au întristat și mi s-a făcut dor de tine.“ [3]

În Dumnezeu poetul și-a proiectat propriul vis : ființa căreia să-i comunice. Dar, paradoxal, știe dintru început că partenerul nu există ; act clar de narcisism. „Căci îmi trebuie un tovarăș, îmi trebuie un stăpîn pe care nu-l găsesc, o patrie ca să semene cu pămîntul, un împărat cu care să vorbesc, o cifră.“ [4] Originea psalmilor arghezieni trebuie căutată în nevoia de comunicare a „pribeagului“ chinuit de solitudine. Prin imaginarea miraculosului auz, n-a făcut decît să înlesnească autocomunicarea, care a dus la autolămurire. Această înțelegere superioară se asociază cu ordonarea intelectiv-afectivă a celor înconjurătoare. Ordonarea se face prin rostire (în sensul indicat de Constantin Noica : acela de rostuire, de punere în rost), care este adevărata „rodire“ a artistului : „Rugăciunea mea e o mărturisire că nu știu și că aș voi să știu, — dar de vreme ce nu trebuie să știu, rodesc în neștire ca vișinii, care, din bețe uscate scot flori albe, frunze gingașe“ [5]. Sub masca smereniei mijește orgoliul : „Mă gîndesc că poate nu am fost detot zadar-

---

[1] Tudor Arghezi, *Scrieri*, vol. 6, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 185.
[2] *Ibidem*, p. 160.
[3] *Ibidem*, p. 179.
[4] *Ibidem*, p. 185.
[5] *Ibidem*, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

nic și că poate am avut un rost, pe care nu-l știu, de vreme ce am trecut scînteind printre stele“ [1]. Scînteile cele mai strălucitoare i-au fost întrebările.

Cu alt prilej exprima bucuria celui înseninat în credință, după o viață de pribegiri și căutări : „Îmi lipsea acel Dumnezeu care nu era nici în cărți, nici în biserici și pe lîngă care au trecut oamenii și nu l-au văzut. Pe acela l-am găsit“ [2]. Observăm că nici el nu l-a *văzut*, ci l-a *găsit*. Lui îi mărturisește frămîntările, lui îi adresează întrebările, lui i se spovedește. Și tot lui îi mărturisește bucuria de a nu mai fi pribeag : „Am o patrie, am un cămin ! [...] Mi-a pierit golul și nu-mi mai e frică de ziua de azi, nici de ziua de mîine. [...] M-am sculat dintr-un somn greu și adînc. [...]. M-am ajuns și m-am biruit“ [3].

Căutarea apare drept osîndă („Eu, Doamne, care te caut de la facerea lumii, și care știu că osînda mea e în zadar.“ [4]) ; sufletul poetului fiind copleșit de adorație, judecata este privită drept chin („Pentru ce mi-ai dat minte, Doamne, și judecată ? Ca să mă batjocorești ?“ [5]), drept pedeapsă : „Vezi tu, Doamne, cît mi s-a rătăcit mintea, de cînd mi-ai pus mocirla ei în cap, să gîndească ?“ [6]. Căutarea presupune contraziceri inerente („Omul nu este un stîlp țeapăn, ca să-și repete zilnic atitudinea din ajun, omul e o eroare orgolioasă care se corectează progresiv, o balanță în legănare, căutîndu-și cu acul polul mobil, fără să-l găsească precis.“ [7]) ; de aceea artistul preferă „prostia“ în înțelesul de adorație nereflexivă [8]. Soluția ar fi uitarea de sine și panteismul, depersonalizarea : „Mă rog ție pentru că ți-s stelele frumoase, pentru că ai urzit azurul, pentru că ai făcut caprele și copacii și ți-ai distribuit ființa în toate semințele și în toate ființele, cu care, fără voia mea, mă simt

---

[1] *Scrieri*, vol. 6, ed. cit., p. 169.
[2] *Ibidem*, p. 192.
[3] *Ibidem*, p. 193.
[4] *Ibidem*, p. 160.
[5] *Ibidem*, p. 159.
[6] *Ibidem*, p. 162.
[7] *Ibidem*, p. 181.
[8] *Ibidem*, p. 159, 161 ; vezi în acest sens și Alexandru George, *Marele Alpha*, București, Editura Cartea Românească, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

legat, fie că știi tu sau nu știi. Mă rog ție, Doamne, să nu mai fiu eu însumi“ [1].

Nici una din afirmațiile citate nu poate fi generalizată ; cum am văzut, Arghezi însuși a atras atenția asupra „balanței în legănare“ ce definește omul supus căutării permanente. Complexitatea operei sale este dezarmantă, ceea ce putem spera, analizînd-o, fiind exclusiv indicarea unor puncte de reper. Infirmînd dictonul biblic, Arghezi cutează să creadă cercetînd. Am văzut că, pentru el, știutul este referentul permanent al perceptibilului. Și tocmai neconfirmarea știutului de către datele percepției a generat marea tensiune a lirismului arghezian. Tardivă, îndoiala (a cărei expresie plenară este oferită în psalmi) este cu atît mai chinuitoare cu cît artistul a avut, inițial, certitudini liniștitoare. Atunci cînd, rar, supune reflecției (dar aceasta este puternic alterată de afectivitate, în speță de adorație !) datele percepției, atitudinea este mai mult temperamentală și senzorială, nu rodul rațiunii. În volumul *Una sută una poeme* se află un text grăitor în acest sens : „Mă uit la flori, mă uit la stele : / Ești chinul dulce al tristeții mele. / Mă uit în mine, ca într-o chilie, / Mă uit în ceruri, în împărăție, / Mă uit în gol, mă uit în vizuini. / Te caut printre spinii din grădini, / Dau buruienile deoparte, de otravă, / Și pipăi locul urmei tale cu zăbavă.“ *(Mă uit la flori)*. Panteismul îi întreține speranța confirmării prin simțuri a știutului, dar tensiunea lirică nu este rodul aflării, ci al căutării : „Am colindat moșia-n lung și-n lat / Și-am scoborît din leat în leat / Și, ostenit în rîvnă și puteri, / N-am dat de tine nicăieri“. Poemul afirmă foarte clar imposibilitatea confirmării senzoriale a existenței divinității („Te caut cu vederea, cu auzul“), punînd astfel la îndoială însăși capacitatea senzorilor noștri ; vîntul o exprimă („șoptește“) de-a dreptul discursiv : „Omul cu șoimul caută mereu / Răspîntia lui Dumnezeu. / Noi o vedem în cîmp și în livede. / El singur are ochi și nu o vede.“ Pasajul se găsește în volumul din 1947 care, tocmai de aceea, explică mai lesne lirica arghezianã decît cele care l-au precedat.

În veacul al șaptesprezecelea, mitropolitul Dosoftei autohtonizase în poezia românească limbajul venerației

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 185.

și al obedienței creștine. Arghezi îl va folosi și el, dîndu-i nu doar potențe expresive noi, dar sporind și complexitatea limbajului credinței, prin adăugarea tăgadei, a cărei apariție ar fi fost imposibilă la Dosoftei. Ar fi o mare exagerare să supraestimăm prezența tăgadei în psalmii arghezieni, cu toate că tocmai ea îi singularizează în lirica noastră. Dominant rămîne, și la Arghezi, limbajul venerației și al obedienței ; umilința credinciosului apare încă din primul psalm din *Cuvinte potrivite* : „Vreau să pier în beznă și în putregai, / Nencercat de slavă, crîncen și scîrbit. / Și să nu se știe că mă dezmierdai / Și că-n mine însuți tu vei fi trăit." [Aș putea vecia cu tovărășie...]. Precumpănitor este tonul de rugă și într-unul din psalmi întîlnim chiar ceea ce am putea numi o „metarugăciune" : „Ruga mea e fără cuvinte, / Și cîntul, Doamne, mi-e fără glas. / Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte. / Din veșnicia ta nu sînt măcar un ceas. // Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune, / Nici omul meu nu-i poate omenesc. / Ard către tine-n-cet, ca un tăciune, / Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc." [Ruga mea e fără cuvinte...].

Textul reprezentativ pentru ciclul psalmilor este [Sînt vinovat că am rîvnit...]. Tonul este de spovedanie, de mărturisire a păcatelor, iar limbajul — cel al obedienței : „Sînt vinovat că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit. / (...) Păcatul meu adevărat / E mult mai greu și neiertat. / Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !". Apărut aici, limbajul răzvrătirii este subjugat celui al pocăinței, începutul și finalul poemului indicînd încrederea în ordinea lumii. Nu este vorba, aici, de răzvrătire propriu-zisă, ci de evocarea celei trecute. Un pas intermediar între obediență și răzvrătire este făcut în psalmul [Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !]. În ciuda unor vagi elemente „revendicative", prima jumătate a psalmului este o curată rugăciune. Abia în strofa a cincea („Nalt candelabru, strajă de hotare, / Stelele vin și se aprind pe rînd / În ramurile-ntinse pe altare — / Și te slujesc ; dar, Doamne, pînă cînd ?") este plasată întrebarea ce deschide perspectiva răzvrătirii ; ea nu apare, totuși, în acest psalm, poetul mulțumindu-se cu reproșul că a fost „uitat" de divinitate și cu o inocentă revendicare : „În rostul meu tu m-ai lăsat uitării / Și mă muncesc din rădăcini și

Scanned with OKEN Scanner

sînger. / Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din cînd în cînd, cîte un pui de înger, // Să bată alb din aripă la lună, / Să-mi dea din nou povața ta mai bună." Tensiunea provocată de întrebarea citată s-a stins în speranță.

Revendicările singure formează substanța unui psalm [Nu-ți cer un lucru prea cu neputință][1], pentru ca în altul să se constituie limbajul răzvrătirii : [Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere]. În versul al cincilea, credința este pusă în același plan cu tăgada ; este vorba de îndoiala lui Toma Necredinciosul : „Pentru credință sau pentru tăgadă, / Te caut dîrz și fără de folos. / (...). Singuri acum, în marea ta poveste, / Rămîn cu tine să mă mai măsor, / Fără să vreau să ies biruitor. / Vreau să te pipăi și să urlu : «Este !»". Tonul se „îmblînzește" în [Pentru că n-a putut să te-nțeleagă...], unde este vorba, în primele trei strofe, mai mult de reproș[2] decît de răzvrătire. Ultimele două strofe sînt scrise însă în registrul pur al adorației. Prin inventivitatea expresiei, prin adîncimea perspectivei și prin inegalabilul talent de a întreține emoția lirică, Tudor Arghezi se impune drept cel mai mare poet român al credinței[3], numai Dosoftei mitropolitul putînd fi rînduit în apropierea sa.

VIII

Limbajul adorației nu-l întîlnim exclusiv în manifestarea atitudinii față de divinitate, ci și în erotica poetului. O „punte" între cele două sectoare fundamentale ale liricii din *Cuvinte potrivite* este realizată în *Psalmul*

---

[1] „De cînd s-a întocmit Sfînta Scriptură / Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură. / (...) Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea / Și pruncul și bărbatul și femeia. // Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul, / Nu mi-a trimis, de cînd mă rog, nici unul..."

[2] „Te-ai arătat adeseori făpturii / Și-ntotdeauna-n haine de-mpărat, / Amenințînd și numai supărat, / Că se sfiau de tine și vulturii. // În Paradisul Evei, prin pădure, / Ca și în vècii triști de mai tîrziu, / Gura ta sfîntă, toți Părinții știu, / Nu s-a deschis decît ca să ne-njure."

[3] Încă din timpul vieții, fusese decretat, în această privință, primul între contemporani : opera lui „se așează în fruntea liricei noastre religioase, bîntuită de atîta declamație și vlăguită de fiorul credinței". (Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 64.)

Scanned with OKEN Scanner

de taină, unul din cele mai înălțătoare imnuri adresate femeii iubite. Nu doar limbajul este cel pe care îl întîlnisem în capitolul precedent, dar și motivele (cel al „răspîndirii" ființei adorate, cel al căutării etc.) : „O, tu aceea de-altădată, / ce te-ai pierdut din drumul lumii ! / Care mi-ai pus pe suflet fruntea / și-ai luat într-însul locul mumii, / Femeie răspîndită-n mine / ca o mireasmă-ntr-o pădure, / Scrisă-n vîsare ca o slovă, / înfiptă-n trunchiul meu : săcure. / Tu ce mi-ai prins de cîntec viața / cu brațe strînse de grumaji / Și m-ai pornit ca să mi-o caut / la tine-n palme și-n obraji." Poetul îndumnezeiește obiectul adorației, atribuindu-i calitățile care, în *Psalmi*, erau ale Celui de Sus : „Și frumusețea ta făcută / pare-a fi fost ca să mă mintă."

Corespondența între erotică și poemele închinate credinței religioase este la fel de evidentă în *Cîntare*, unde atitudinea față de iubită este dominată de aceeași religiozitate care structurase psalmii : „M-am apărat zadarnic și mă strecor din luptă / În umbra lunii albe, cu lancea naltă ruptă. / Pusei pămînt și ape, zăgaze între noi, / Și sîntem, pretutindeni, alături, amîndoi. / Te întîlnesc pe toată poteca-n așteptare, / Necontenita mută a mea însoțitoare." Domolirea răzvrătirii o semnalasem și în psalmi, cu deosebirea că, în *Cîntare*, inițială a fost dorința de a rezista adorației ; lucrul neîmplinindu-se, iubita este percepută în tot ce se oferă senzorilor noștri, precum Dumnezeu în viziunea panteistă : „Amestecată-n totul, ca umbra și ca gîndul, / Te poartă-n ea lumina și te-a crescut pămîntul. / În fiecare sunet tăcerea ta se-aude, / În vijelii, în rugă, în pas și-n alăute."

Într-un alt poem *(Jignire)*, poetul se prezintă drept simplu transmițător de har (Dumnezeu „a trecut prin mine și te umple"), echivalînd încă o dată Credința cu iubirea. Este unul din cele mai suave poeme de dragoste din întreaga literatură română : „Neprețuind granitul, o, fecioară ! / Din care-aș fi putut să ți-l cioplesc, / Am căutat în lutul românesc / Trupul tău zvelt și cu miros de ceară. // Am luat pămînt sălbatic din pădure / Și-am frămîntat cu mînă de olar, / În parte, fiecare mădular, / Al ființei tale mici, de cremene ușure. // Zmălțîndu-ți ochii, luai tipar verbina, / Drept pleoape, foi adînci de trandafiri, / Pentru sprincene firele subțiri / De iarbă nouă ce-a-nțepat lumina." Într-o

bună parte a ei (excluzînd *Flori de mucigai*), erotica arghezianã este o „prelungire“ a psalmilor. Polii acestei erotici sînt, de altfel, suavitatea cuceritoare din *Jignire* și pătimirea maladivă din *Flori de mucigai*.

O notă distinctă aduce lirica de dragoste din *Cărticică de seară*, volum cuprinzînd poeme antologice : *Logodna, Mirele, Mireasa, Căsnicie, Dragoste, Îngenunchiere, Înviere*. Simpla enumerare a primelor patru titluri arată că este vorba, de astă dată, de manifestarea matrimonială a iubirii ; universul este gospodăresc, foarte apropiat de natură (*Logodnă* și *Mirele* sînt exemplare în acest sens), tonul amintind de anticul elogiu din *Cîntarea Cîntărilor* : „Pășunea mea tu să fii / Cu păpădii. / Eu să fiu boul tău alb și nevinovat / Care te-aș fi păscut și te-aș fi rumegat, / Pe înserate, / Pe copitele îngenunchiate. / În jugul brațelor tale / Aș urca greul cerurilor goale / Și munții lunii pînă-n pisc.“ *(Mirele)*. În aceeași notă este scris poemul *Logodnă*, în ambele profilîndu-se imaginea edenică a universului familial tradițional.

În acest univers, logodnica este așteptată ca o stăpînă necesară : „Trebuie să mergem să te cunoască / Tîrla, cotețele, grajdul, balta, / Cine are să le domnească. / Poftim... Ariciul nostru, pînă una-alta.“ *(Căsnicie)*. În două rînduri (*Mirele* și *Îngenunchiere*) bărbatul simbolizează vigoarea blîndă, supusă, amintindu-ne imaginea zimbrului din vechile stihuri moldovenești „la stema țării“ [1] ; ca și în psalmi, „pribeagul“ simte nevoia unui „jug“, a unei limitări opuse rătăcirii : „Dă-mi mîna ta fără putere / Cu fînul de-a valma. // Taurul vrea să-ți lingă palma.“ *(Îngenunchiere)*. Jugul implică aici, paradoxal, protecția oferită tocmai de... rob ; în alt loc, vigoarea se închină frumuseții : „Stăpîna mea, frumoasă ca aurul, / De care tremură taurul“ *(Mirele)*. În erotica din *Cărticică de seară*, Arghezi este de o ingenuitate seducătoare, al cărei efect sporește vizibil cu trecerea vremii ; comparația cu stihurile românești din suta a șaptesprezecea (în privința motivului taurului îmblînzit), și cu versetele din *Cîntarea Cîntărilor* (în materie de sen-

---

[1] „Pre cîtu-i de mare fiara și buiacă, / Coarnele-n pășune la pămînt îș pleacă. / De pre chip să vede búorul ce-i place, / C-ar vrea-n toată vremea să stea țara-n pace.“ (Dosoftei, *Stihuri la luminatul herb a Țării Moldovei.)*

sibilitate și chiar „decor") am făcut-o spre a dovedi efectul de vechime provocat de poemele semnalate. Marele reformator al liricii noastre a dobîndit știința inefabilă de a părea mai vechi decît toți contemporanii săi notorii. Și a făcut-o fără a pastișa trecutul, fără a invoca tradiția literară, ci firesc, așa cum norii se scurg pe cer la fel ca în urmă cu mii de ani. Riscînd să treacă drept desuet, a cîștigat pariul suprem, arătîndu-se peren.

IX

„N-am făcut altceva nimic, m-am jucat."
(Tudor Arghezi) [1]

S-a vorbit mult — și pe bună dreptate — despre joc la Arghezi, mergîndu-se pînă la decretarea ludicului drept principalul vector al poeticii autorului *Cuvintelor potrivite* [2]. Și în sinteza lui Ion Pop, liricii argheziene i s-a acordat unul din cele mai ample capitole, sub motiv că, „fără să se confunde, în totalitatea ei, cu *jocul*, creația argheziană marcată, în atîtea dintre momentele sale, de tensiuni dramatice și neliniști metafizice, îl propune totuși ca o componentă fundamentală a atitudinii creatoare" [3]. După ce, într-un capitol anterior, am distins exploatarea lirică a universului infantil de înțelegerea artei și a vieții ca joc, ne vom opri acum asupra acestui din urmă aspect.

Infantilismul apare frecvent ca motiv liric la Arghezi, fără a implica, automat, ludicul ; dar, de cele mai multe ori, îl presupune. Să ne amintim *Drumul cu povești*. „Totul, dintr-o dată, se copilărește", spune poetul, indicînd și sensul în care se petrece fenomenul : „Marele se face din ce în ce mai mic, / Pînă la tipicul mic al jucăriii, / Ca să-l ia cu mîna mai ușor copiii". Copilărirea

---

[1] Tudor Arghezi, *Ars poetica*, ed. cit., p. 101 (afirmația citată se află într-un articol publicat în anul imprimării *Cuvintelor potrivite*).

[2] Ștefan Augustin Doinaș, *Ludicul — vector principal al poeticii argheziene*, în *Lectura poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 114—130.

[3] Ion Pop, *op. cit.*, p. 102—103.

Scanned with OKEN Scanner

implică, aşadar, convenţiile ei (dimensiuni reduse, gratuitatea gesturilor, „copierea“ ş.a.m.d.), adoptate de Arghezi candid şi, mai ales, cu umor.

Exclusiv mentalităţii infantile îi era dedicată *Facerea lumii*, adevărată *Geneză* pe înţelesul copiilor. Relatarea are aerul simplei consemnări a unei istorii adevărate, iar referinţele sînt, voit, umile, luate din universul casnic : „Cînd a fost, la început, / Nu era nimic făcut. / Lumea toată era goală, / Ca o tidvă, ca o oală. / Era noapte peste tot, / Ca-n cutia cu compot. / Era ceaţă, / Ca-n borcanul cu dulceaţă. / Şi tăcere, / Ca într-un hîrdău cu miere.“ Apare şi aici ideea „tiparelor“ originare („Dumnezeu şi el uitase / Să le facă-n zile şase, / Dobitoacele. / Dar păstra cojoacele, / Copcile, tiparele. / Puse degetarele, / Puse aţă-n ace / Şi-ncepu să facă dobitoace...“), într-un text de falsă factură vulgarizatoare. Este un „didacticism“ şăgalnic şi, prin aceasta, ferit de prozaism şi discursivitate. Avem de-a face cu un joc superior al spiritului şi e puţin probabil că autorul ar fi vizat vreun scop educativ. Versurile din *Inscripţia cărţii (Una sută una poeme)* susţin ideea gratuităţii gestului amintit.

Arghezi priveşte jocul ca eliberare de constrîngeri ; omului matur fiindu-i aproape imposibilă această eliberare, poetul propune, în *Prefaţa* la *Ţara piticilor*, ignorarea constrîngerilor, ieşirea din „dogmă“ prin „copilărire“. Este o atitudine pur intelectuală, lucru dovedit şi de marea frecvenţă a referirilor la actul de a scrie, ivite în cele mai surprinzătoare contexte. În volumul *Hore* există un poem *(Abece)* prezentînd, pe ton glumeţ, Geneza ca act... scriitoricesc : „A vrut Dumnezeu să scrie / Şi nici nu era hîrtie. / N-avea nici un fel de scule / Şi nici litere destule. / C-un crîmpei de alfabet / Mergea scrisul foarte-ncet. // N-aş vrea nici atît să-l supăr / Cît piperul de ienupăr, / Dar o să vă spui ceva : / Nici carte nu prea ştia. / Orişice învăţăcel / Ştia mult mai mult ca el.“ Ironia de aici (de tip livresc mai pronunţat decît în *Facerea lumii*) anticipă maniera folosită de Jean Effel.

O mărturisire arghezian din 1927 nu poate trece neobservată : „Toată viaţa am avut idealul să fac o fabrică de jucării şi, lipsindu-mi instalaţiile, m-am jucat cu ceea ce era mai ieftin şi mai gratuit în lumea civilizată, cu

Scanned with OKEN Scanner

materialul vagabond al cuvintelor date“ [1]. Mai multe lucruri atrag atenția : idealul de a oferi „jucării“ (nu bucate, îmbrăcăminte sau unelte), apelul la existentul umil („ieftin“) într-o lume *civilizată* și ideea *gratuității* gestului. În plus, apare conotația de „ieșire din dogmă“, de nesocotire a prejudecăților curente, caracterul „vagabond“ al materialului folosit orientîndu-ne gîndul spre oamenii aflați la periferia societății. În *Flori de mucigai,* ludicul se manifestă într-un tărîm plasat în afara normelor acreditate.

Definitorie pentru Arghezi nu este gratuitatea, ci *tentativa de a se elibera de constrîngeri.* În ciuda imensei dispoziții ludice, jocul se dovedește, cel mai adesea, „impur“, de vreme ce îi lipsește gratuitatea deplină. Să ne gîndim la poemul *Evoluții,* numai aparent ludic. În fond, poetul sugerează aici o tragedie, cea despre care vorbisem în § *Ingenuitatea regeneratoare :* despiritualizarea progresivă de-a lungul dezvoltării civilizației. Dat fiind că strofele argumentative le-am citat anterior, ne oprim asupra elementelor pur ludice : „Hercule-i petrolist dactilograf [2], / Și Joe însuși, farmacist detreabă, / Servește-n cutiuțe la tarabă / Cîte un hap, cîte un praf. / (...) Pavel din Tars e-acum zaraf sărac, / Și Chrisostom băiat de prăvălie, / Iar Sfîntul Duh, închis în colivie, / Făcutu-s-a pui mic de pitpalac“. Jocul este aici expresia ironiei amare, iar problematica este filozofică. Doar proștii reduc ludicul la amuzament, confundîndu-l cu frivolitatea. Filozofia contemporană artistului și-a pus în repetate rînduri întrebarea în ce măsură dezvoltarea civilizației a slujit o reală evoluție a speciei umane ; răspunsul arghezian este, aici, negativ.

Nu este singurul caz în care ludicul nu presupune automat gratuitatea. Tot astfel se petrec lucrurile în ciclul (nu volumul) *Hore.* Este un ciclu scurt (opt poeme), foarte omogen ; capodoperele sînt *Horă de băieți* și *Horă de ucenici.* Volumul apărînd în anul 1939, nu pot scăpa nimănui implicațiile de fabulă ale *Horei de băieți* : „Într-o țară care-a fost / Era mare cel mai prost. / Bi-ba, ba-ba / Li-ba, La-ba. / Țara unde-i bun tutunul / Avea proști

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 102.

[2] Predispoziția ludică se manifestă și în această asociere insolită a două meserii prea puțin compatibile.

unul și unul. / Bi-bo, bo-bi / Ri-bo, ro-bi.“ Aspectul ludic pronunțat, evidențiat și de onomatopeele grotești, este menit a estompa fabula. Poetul care, cu ani în urmă, fusese primul editor al textelor urmuziene, se înrudește cu autorul *Paginilor bizare* în instituirea unor norme insolite de comportament : „Cine-oleacă-avea de cap / Și-l punea după dulap. / (...) Pentru că omul cel mare / Se-alegea după picioare.“

Nu surprinde faptul că unul din texte se intitulează chiar *Hora lui Esop*, atrăgîndu-se foarte clar atenția asupra caracterului de fabulă. Finalul („Însă știu că-n turn, la han, / Cîntă bivolul bălan. // E un ghiers puțin mai tare / Decît de privighetoare, / Însă, vezi, de-aceea-i dat / Răgetul : pentru cîntat.“) este scris în nota logicii răsturnate, care stă și la temelia *Horei de băieți*.

Referentul este universul domestic în *Horă-n bătătură*, tehnica amintind-o pe cea folosită de Edward Lear în *Nonsense songs and stories*. Antropomorfizarea șăgalnică este utilizată cu succes în vederea provocării efectului comic *(Horă în grădină)*.

Memorabilă este *Horă de ucenici*. Poetul mizează pe o încîntătoare tehnică a absurdului : „Ia seama să nu te-nșeli, / Că trecem la socoteli. // Zece, șapte, nouă, una / Deopotrivă-s totdeauna. // Ba pe cît mi se cam pare, / Nula e ceva mai mare, / Și un chil e cît un dram. / Bine. Nici nu m-așteptam.“ Relativizarea măsurilor se face în scopul contestării etaloanelor general acceptate, lucru ce i-ar fi plăcut, probabil, lui Urmuz. Întrebări de tip antonpannesc sînt urmate de răspunsuri opuse logicii empirice, sfidîndu-se astfel în modul cel mai clar tradiționalul didacticism : „Cum sînt puse oasele ? / La om, pe de-a-ndoasele. / (...) Ce ia cofa din izvoare ? / Păcură și apă-tare. // Ce-ți fac vacile-n pășune ? / Ce să facă ? Rod cărbune. // Ce e cercul ? Un pătrat. / Cum e unghiul ? Crăcănat. // Un cățel ? E un purcel. / Ce-i altfel ? Tot ce-i la fel.“ Arghezi duce mai departe tehnica lui I. L. Caragiale, nepropunîndu-și însă reliefarea prostiei (învățăceilor și dascălilor deopotrivă), ci absurdul. Între Caragiale și Eugen Ionescu, evoluția tehnicii absurdului cunoaște două etape decisive în scrierile lui Urmuz și Arghezi. Nici în *Horă de ucenici* nu s-a renunțat la limbajul esopic. Iată o strofă convingătoare : „Înmulțești ? Ca și cum scazi. / Ce-a dat ieri ?

Scanned with OKEN Scanner

Ce dă și azi. / Cum e împărțirea bună ? / Cînd sporește și adună.“ Contextul absurd în care este plasată strofa a făcut să nu se observe, în epocă, adevărul social exprimat de ultimele două versuri citate.

Absurdul ludic, raportabil la *Evoluții* și la *Hore*, îl întîlnim și în *Înțelepciune* (titlu plin de umor), în volumul *Una sută una poeme*. Și aici sînt relativizate măsurile tradiționale și chiar formele geometrice : „Compasul scrie cercul strîmb, / Cîntarul e scălîmb, / Și cotul s-a scurtat detot, / Să facă zece coți un cot, / Și greutățile din tirizie / Se cumpănesc cu foaia de hîrtie“. Noua logică s-a instaurat pe ruina ordinii lumii : „Un icusar e-așișderi cu lăscaia. / Tăcu o mierlă, cîntă cucuvaia. / Scaperi amnarul, nu mai dă scînteie. / Nu s-a lovit cu broasca nici o cheie. / (...) Cine șoptește are dor de ducă, / Și cine pleacă vrea să stea : / Lipsește fitecui cîte ceva.“ Înrudit ca factură este poemul *Apocalips*, inclus tot în culegerea din 1947. Prezența maimuțelor în amvon implică ideea copierii deformate, involuntar caricaturale (dar caricaturizarea de către poet este deliberată). Slujba se ține „în grai sucit și-n limbă păsărească“, iar „molitvele-s citite de-a-ndaratele“. Nici un canon nu mai este respectat, universul întreg ieșindu-și din țîțîni : „Se umflă luna-n blid, fugară, / Și dă din cer ca laptele, pe dinafară.“ Analizînd viziunea ludic-caricaturală din *Hore*, Ion Pop arăta că „jocul are, aici, o funcție ironică, poemele fiind un fel de parabole absurde, cu implicații polemice, dar evidențiind și pura plăcere a regiei unei lumi pe dos“ [1].

Plăcerea amintită este, într-adevăr, mare la Arghezi, fără ca exercițiul ludic să fie absolut gratuit. Poemele citate au un caracter de fabulă imposibil de neglijat ; or, poezia referențială exclude ludicul pur ! Copilărirea, naivitatea, incultura sînt strategii utilizate cu subtilitate ironică de autor pentru a-și valorifica artistic predispozițiile ludice. Jocul este la Arghezi temă frecventă [2] ; este, de asemenea, un ideal, dar nu ajunge la obiectiva-

---

[1] Ion Pop, *op. cit.*, p. 111.

[2] „Ziditorul biblic al cerului și pămîntului devine, în închipuirea poetului, un Mare jucător. Creația toată este rodul unui joc cosmic la care se dedă un *Deus ludens*.“ (Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 209.)

Scanned with OKEN Scanner

rea independentă, gratuită, în *lirică* [1]. Limbajul esopic este un „atentat" la gratuitatea gestului artistic și, prin aceasta, la puritatea exercițiului ludic.

X

În versurile inaugurale ale volumului *Cuvinte potrivite* („Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decît un nume adunat pe-o carte"), atenția este atrasă de importanța acordată „numelui" și de adverbul restrictiv de la începutul versului secund. A lăsa urmașilor „doar" ceea ce mentalitatea comună exclude din sfera „bunurilor" implică, evident, un foarte mare orgoliu, ascuns în spatele umilinței ironice [2]. Modestia este, în lirica argheziană, o manifestare a orgoliului. Poetul a sugerat, în *Epistolă de flăcău*, existența mai multor feluri de a fi orgolios [3]. Să enumerăm numai cîteva. În *Dacica* (din volumul *Hore*) găsim expresia orgoliului de a fi om. În finalul poemului *Satan*, eroul „răspunde" Europei „orgolios, cu tifla". Putem semnala și manifestările orgoliului în lirica erotică, exemplificînd cu începutul atît de cunoscut al poemului *Din drum*: „Te cînt și-acum din depărtare, / Necunoscut, ascuns și *tutelar*." *(s.n.)*.

Cel mai frecvent apare orgoliul *creator*, vizibil îndeosebi în *Testament* și în alte cîteva texte lirice avînd caracter programatic. Frecvența cea mai mare o au mani-

---

[1] În proză, Paradisul este imaginat ca un *spațiu al jocului*: „Jocul primilor oameni, de care povestim, din Insula Trandafirie, se prelungea, cu mari odihne de visare și somn, de-a lungul și latul țării ieșite din ocean. [...] Și jocul li se sfîrșea mereu și începea neîncetat, puternic și nesățios." (Tudor Arghezi, *Cartea cu jucării*, ediția a patra, București, Editura Tineretului, 1958, p. 78.)

[2] Autorul *Cuvintelor potrivite* a creat foarte rar în registru exclusiv ironic. Un caz ilustrativ îl oferă poemul *Mîhniri* (din volumul de debut), unde este prezentată cu umor teama credinciosului care s-a abătut de la canoanele stricte ale vieții ascetice. Putem aminti și două texte din *Flori de mucigai*: *Lache* și *Candori*. Cele trei poeme rămîn, în creația artistului, exceptii, resortul ironiei argheziene fiind, în majoritatea covîrșitoare a cazurilor, o atitudine polemică, implicînd adesea o doză (mascată ori nu) de orgoliu.

[3] „Era un punct de onoare și un fel de-a fi orgolios, să sugerezi că ești bărbat." (Tudor Arghezi, *Ars poetica*, ed. cit., p. 152.)

Scanned with OKEN Scanner

festările orgoliului cărturarului deschizător de drum. Am citat în *Cartea a patra* versurile finale din *Rugă de seară*. Ar trebui să adăugăm acum două obsesii (cea a întîiului drum și cea a ctitoriei) și, mai ales, apariția recurentă a motivului inventatorului (sugestiv este poemul *Plugule*); un caz particular îl constituie, cum era și previzibil, invenția *artistică*.

Poetul a cîntat elementul primordial („E o tăcere de-nceput de leat" — *Belșug*), virginal („Rece, fragilă, nouă, virginală, / Lumina duce omenirea-n poală" — *Vînt de toamnă*), a vehiculat ideea unui „nou Adam" *(Vraciul)* și a fost obsedat de problema noutății în artă [1]; toate acestea au condus la decretarea lui drept „om al vocației începutului absolut" [2], ceea ce constituie o generoasă exagerare critică. Marele orgoliu al artistului n-a fost acela de a fi făcut *primul* pas, ci un pas esențial într-o lungă devenire! „Adamismul" (căruia Pompiliu Constantinescu i-a dedicat capitolul inaugural al studiului din 1940) este doar o temă (între altele) a liricii argheziene. Ea apare frecvent, fără a-l individualiza, singură, pe creator.

Definitoriu pentru Arghezi este *orgoliul de a se afla la răspîntia vieții stirpei întregi*. Lucrul este dovedit cu prisosință în celebrul *Testament* (cartea lăsată este o „treaptă", poetul afirmînd, într-un vers esențial pentru înțelegerea operei sale, trasarea unui „hotar înalt, cu două lumi pe poale") și, mai ales, în *Rugă de vecernie*: „În mine se deșteaptă o-ntreagă omenire, / Sînt cei ce-au fost pe vremuri, sînt cei ce sînt acum, / Cîte-o grădină veche, surpată-n suvenire, / Mi-aruncă dinainte belșuguri de parfum."

---

[1] „Aș putea vecia cu tovărășie / Să o iau părtașa gîndurilor mele; / *Noi viori să farmec, nouă melodie / Să găsesc (s.n.)* — și stihuri sprintene și grele." *(Psalm)*. Un exemplu mai concludent încă găsim în *Epistolă de flăcău* (1933): „Și mai trebuie să nu semene nici toată literatura dumitale nici pagina desprinsă din ea cu nimic. [...] Nu mă împacă decît scriitorul artist, răzvrătit împotriva monotoniei și însetat perpetuu de lucrul nerostit și nou." (Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 154—155.)

[2] Alexandru George, *Marele prost*, în *Semne și repere*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 89; formula a fost preluată ulterior de Nicolae Balotă (*op. cit.*, p. 485).

Scanned with OKEN Scanner

S-a spus cu drept cuvînt că orice „poet mare este un spirit de răscruce“ [1]. Lucrul este valabil, de aceea, și pentru Ion Barbu, Lucian Blaga și George Bacovia, dacă ne gîndim numai la contemporanii cei mai însemnați ai poetului. Dar, spre deosebire de ei, Arghezi a făcut din acest adevăr unul din motivele operei sale. Postura preferată a vocii lirice argheziene este cea a omului aflat la răspîntie. În *Rugă de vecernie* apare metafora gardului („zăplaz“) despărțitor, între prezențe antinomice: „Și de la sfîntul palid, sfîrșit și blînd pe cruce, / La biciul ce-l izbește și-l sîngeră-n obraz, / Pe nesimțite nu știu ce-nvecinare duce / Și rînd pe rînd sînt unul și celălalt. Zăplaz // Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine.“

La răscruce devin posibile substituirile și ciocnirile. Este un loc privilegiat, pe care nici un alt poet român nu l-a știut „exploata“ liric atît de subtil. Tot răspîntia oferă lucrurilor condiții de a deveni convertibile. Edificator este memorabilul pasaj din *Testament*: „Ca să schimbăm, acum, întîia oară, / Sapa-n condei și brazda-n călimară, / Bătrînii-au adunat, printre plăvani, / Sudoarea muncii sutelor de ani. / Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite / Și leagăne urmașilor stăpîni. / Și, frămîntate mii de săptămîni, / Le-am prefăcut în versuri și-n icoane. / Făcui din zdrențe muguri și coroane. / Veninul strîns l-am preschimbat în miere, / Lăsînd întreagă dulcea lui putere. // Am luat ocara, și torcînd ușure / Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure. / Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră.“ Creația poetică apare drept rezultatul convertirii elementelor acumulate („le-am prefăcut“, „l-am preschimbat“ etc.), în vederea realizării saltului calitativ indicat în primele două versuri ale strofei citate: trecerea de la stadiul strict material la cel spiritual al existenței. Pentru Arghezi, actul poetic este, în esență, un act de spiritualizare prin înnobilare estetică: „Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi.“ *Florile de mucigai* au constituit cea mai elocventă dovadă a afirmației de aici.

---

[1] „În el se întîlnesc atîtea fire de tradiție, se torc într-un nou desen, din care vor porni alte fire, pentru alte desene. Creația este asimilare și dezasimilare.“ (Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 245.)

Scanned with OKEN Scanner

Astfel înțeleasă, poezia devine retorta ce închide energii imense : „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte / Și izbăvește-ncet pedepsitor / Odrasla vie-a crimei tuturor. / E-ndreptățirea ramurei obscure / Ieșită la lumină din pădure / Și dînd în vîrf, ca un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi.“ Prezentă în *Testament*, imaginea apariției din întunericul istoriei („În seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei pînă la tine...“) reapare în *Rugă de vecernie* : „De unde vin aceștia ? De unde-acești eroi, / Călăi, iobagi, apostoli, din noapte pîn' la mine ? / De unde-această piatră cu fețe de noroi / Și scăpărînd cu focuri de-azur și de rubine ?“

Orgoliul individualizator al lui Arghezi este de a se ști o esențială *forță de tranziție* și realizator al unui salt calitativ epocal. El se vrea — și este ! — ctitor asemenea voievozilor din vechime, ce adăugau o mănăstire în salba celor deja existente. Un caz particular îl reprezintă orgoliul invenției *literare*.

Arghezi a fost, de timpuriu, conștient de locul său în tradiția literară românească. În vremea afirmării artistului, poezia română cultă suferea de o excesivă încărcătură retorică. Simboliștii săvîrșiseră o reformă importantă, fără a suci, totuși, gîtul elocvenței. Arghezi despovărează poezia cultă de retorică, oferind — tocmai de aceea — impresia reconfortantă de ingenuitate. Nu este însă întrutotul candid, de vreme ce „sărăcia“ prozodică de care vorbea a fost rodul unei atitudini polemice. Drumul spre *Flori de mucigai* pornise, practic, de la Dimitrie Bolintineanu. Dar între cei doi autori a existat experiența simbolistă, determinantă pentru întreaga evoluție a liricii noastre.

Am afirmat că Arghezi *avea* ambiții reformatoare, propunînd însă o „restaurație“, nu o revoluție. „Adamismul“ său este tematic, nu o atitudine creatoare ; căci deziderатul suprem nu era, pentru el, să se știe primul, ci inconfundabil : „suprema datorie [...] este să fii dezangrenat și dezaderent și *să fii unic*“ [1] *(s.n.)*. Am citat fragmente din articolele în care Arghezi își arăta el însuși singularizarea între confrați. Intenția polemică a fost prezentă aproape mereu, manifestîndu-se în mod explicit (delimitarea față de tradiția literară fiind fă-

[1] Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 155.

cută în repetate rînduri), cît și implicit. Convins că este înzestrat cu har, s-a autoprezentat ca artizan („potrivitor" de cuvinte), cu toate că numai simplu meșteșugar nu s-a vrut. Și totuși, și-a intitulat principalul volum *Cuvinte potrivite !* Lucrul devine mai semnificativ dacă ne gîndim că prima intenție a autorului era ca aceasta să-i fie singura carte de poezie : „...gîndul meu statornic fiind să scot o carte, dacă se va putea, la patruzeci de ani — și o singură carte. [...] Adevărata carte a unui artist cred că e una, cu condiția să fie unică... Mai tîrziu, a trebuit să cedez și să public mult mai mult decît voiam" [1].

Arghezi a știut să extragă substanțe noi dintr-o materie veche : limba vorbită [2] și, îndeosebi, mentalitatea omului nerupt de natură. Între poeții interbelici, autorul *Cuvintelor potrivite* este cel mai ancorat în vechea tradiție românească, fără a fi tradiționalist ! Acesta este, probabil, aspectul cel mai fascinant (sub raport istoric) al operei sale. Cultivînd noutatea [3], a fost modern fără a fi modernist ; i-a ironizat chiar pe „cei cari se complac în sinesa denumire de moderni, actori banali ai unei sensibilități streine" [4]. În blamarea conservatorismului habotnic, Arghezi a găsit una din formulele cele mai memorabile, vorbind de „literatura stagnantă" care, refuzînd înnoirea, „e ca o gară de marfă în care vagoanele s-au oprit și grînele putrede și fermentate erump din sacii sparți, și înnămolesc terenul" [5]. Refuzînd toate excesele literare ale vremii, a reușit să-și impună drumul propriu ; mulți s-au și revendicat de la Arghezi. Cunoscînd destinul literaturii sale, putem afirma fără teama de a greși că artistul a reușit ceea ce și-a propus : să fie unic.

---

[1] *Op. cit.*, p. 217.

[2] A și teoretizat acest lucru în 1932 : „Scrisul extrage substanțe noi : a i se cere altceva este a nu pricepe din problemă nimic." (*Ibidem*, p. 146.)

[3] „Noutatea e o condiție ce se impune însului înainte de toate, necum să nu fie poruncită literaturii." (*Ibidem*, p. 72.)

[4] *Ibidem*, p. 55.

[5] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU

I. PRELIMINARII. II. CREAŢIA LITERARĂ CRITICĂ. III. DELIBERATĂ ORDONARE. IV. ÎNALTA CONEXIUNE. V. REFUZUL CONFESIUNII. VI. EUFONIA. VII. LUMEA FABULEI. VIII. SIMBOLURI. IX. EREZII CONFESIVE ÎN POEM. X. INTEGRAREA ÎN TRADIŢIE.

I

La lectura primelor două volume mi s-a reproşat mulţimea referinţelor la Ion Barbu, ceea ce mă obligă, acum, să dau o explicaţie. Ea este, de altfel, extrem de simplă, poetul reprezentînd un reper fundamental, în lipsa căruia lirica românească ar fi arătat altfel şi s-ar fi modernizat mai lent. Puţini sînt scriitorii care să se fi înălţat la o asemenea altitudine estetică şi care să fi marcat în chip atît de profund literatura noastră. Poezia românească este de neconceput fără Eminescu, dar şi fără Ion Barbu. Apărut la finele anului 1929 [1] (în interiorul cărţii este indicat anul 1930), volumul *Joc secund* reprezintă, pînă astăzi, o culme a rafinamentului în poezia noastră.

Dat fiind că Barbu a scris versuri începînd din liceu (incitat de Tudor Vianu, a făcut atunci o traducere) pînă în ultimii ani de viaţă, sîntem nevoiţi să facem unele delimitări. Majoritatea poemelor au fost scrise în intervalul 1919—1929. Cele mai vechi (păstrate) au fost create în 1917, iar versuri de circumstanţă a scris întreaga-i viaţă. Etapa decisivă din cariera sa poetică a început în 1926, cînd autorul se decide să-şi construiască

[1] Tirajul mare a fost difuzat în cursul anului 1930, exemplarele din tirajul de lux apărînd în ultimele zile ale anului 1929.

Scanned with OKEN Scanner

un volum. Este vorba, în pură descendență mallarméană, de Cartea unică a unei vieți. În 1929, cînd a imprimat placheta *După melci*, avusese, se pare, și intenția alcătuirii unei culegeri din versurile răspîndite în reviste. Informațiile despre această culegere fiind lacunare, trebuie să ne limităm la analizarea etapei la capătul căreia a fost definitivată Cartea pe care o cunoaștem. Este vorba de o construcție, nu de simpla antologare a poemelor scrise anterior. Din toamna anului 1926 datează primul caiet, intitulat *Ochian*.[1] Un an mai tîrziu, *Viața literară* anunța, în numărul din 5 februarie, proiectata apariție a cărții lui Ion Barbu, la Editura Casei Școalelor. Nu poate fi vorba de o informație fantezistă, de vreme ce, pe prima pagină a gazetei, I. Valerian își publica interviul *De vorbă cu dl. Ion Barbu*. La începutul unui alt interviu (luat de Felix Aderca în toamna aceluiași an), se citau versuri „din volumul în manuscris *Ochian* sau *Joc secund*". Manuscrisul (intitulat *Ochian*) fusese predat editurii, fără să întrunească sufragiile comisiei de editare; lui Barbu i-au fost preferați, între alții, Matilda Cugler-Poni, Alfred Moșoiu, Corneliu Moldovanu, ba chiar Th. Șerbănescu ![2]

Cum efigia literară a artistului a impus-o volumul *Joc secund*, este firesc să ne intereseze în special intervalul de timp în care acesta a fost edificat: 1926—1929.

Începînd din 1926, o bună parte a poemelor barbiene rezultă din rescrierea unora create anterior. Versuri din 1920, de pildă, devin — în 1929 — simplu „material poetic" utilizabil în poeme noi. Rescrierile din anii 1926—1929 sînt în cel mai înalt grad definitorii pentru autor.[3] Perioada rescrierilor nu încetează odată cu imprimarea *Jocului secund*. În deceniul al cincilea al secolului, Ion Barbu și-a revăzut o bună parte din texte, operînd modificări în 55 din cele 86 de poeme copiate.[4] Un gen similar de rescrieri întîlnim și în activitatea-i matematică, Dan Barbilian reluîndu-și, în ultimele două decenii de

---

[1] Mircea Coloșenco, *Ion Barbu. Din laboratorul „Jocului secund"*, în *Manuscriptum*, nr. 1/1978, p. 112.

[2] *Ibidem*, p. 118.

[3] Rescrierile barbiene au fost analizate într-un studiu fundamental de Marian Papahagi: *Filologie barbiană*, în *Critica de atelier*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 58—153.

[4] Mircea Coloșenco, *art. cit.*, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

viață, probleme rezolvate în anii liceului și în cei ai studiilor universitare, dîndu-le acum soluții noi.[1] Pentru stabilirea locului lui Ion Barbu în devenirea generală a liricii românești interesează în mod special edificarea Cărții proiectate în 1926.

În 1929, gîndirea poetică a lui Ion Barbu se concentrează pentru ultima oară intens. La acea dată, majoritatea poemelor fuseseră scrise și publicate, dar abia acum ele sînt dispuse arhitectonic, suferind modificări. Nici o poezie nu este pusă la întîmplare în această carte, care nu-i o culegere, ci un edificiu.[2] În *Index*-ul *cronologic* de la finele cărții se face precizarea că „autorul a subordonat distribuirea acestor titluri unui anumit efect, al întregului" ; renunțările devin, în acest caz, extrem de semnificative. Cele mai recente erau poeziile ciclului *Joc secund* (tocmai acela care deschide volumul). În linii mari, ordonarea cronologică a poemelor dă tabloul răsturnat al tablei de materii.

Cartea este alcătuită pe baza criteriilor intuite de poet în stadiul evoluției sale atins în 1929. Prezența vechilor cicluri *(Isarlîk, Uvedenrode)* este motivată prin concepția din acel moment a artistului ; după cum va scrie ulterior în *Veghea lui Roderick Usher*, artele îi apăreau drept „căi ale științei comunicate". Ciclurile volumului prezintă trei astfel de căi : fabula, simbolul, conceptul. Pentru a umple goluri din edificiul proiectat, artistul își reia vechi creații ; poemele *Înecatul* și *Din ceas, dedus...* sînt prezentate ca „inedite, compuse în toamna lui 1929, utilizînd un material poetic din 1920".

De ce am vorbit cu instistență despre „volumul" și nu despre poeziile lui Barbu ? Pentru că el, volumul, este opera capitală a artistului, iar nu poemele luate separat. Revoluția barbiană constă în edificarea cărții cu

---

[1] Despre atari rescrieri am vorbit în eseul *Ion Barbu, poezie și deziderat*, București, Editura Albatros, 1981, p. 46—48 ; vezi și Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 76.

[2] La 23 noiembrie 1929, Ion Barbu îi scria lui Léo Delfoss că volumul este o *alegere*, și nu o *culegere*, precizînd totodată că „gestația a fost lungă ; dificultatea alegerii, mare ; punerea la punct, teribilă". (*Ion Barbu în corespondență*, ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, București, Editura Minerva, 1982, p. 149 ; în paginile următoare, acolo unde n-am indicat sursa — la fragmentele din corespondență — citatele au fost extrase din această ediție.)

Scanned with OKEN Scanner

aceeași atenție cu care alți autori își construiesc doar poemele. „Păcatul de facilitate“ reproșat lui Arghezi viza tocmai strîngerea între coperțile unei cărți a producției lirice dintr-o perioadă. Arhitectura desăvîrșită a *Jocului secund* face ca, aici, textele să fie funcționale în măsura în care, la antecesorii lui Barbu, erau versurile în poem.

Dat fiind că intervalul în care estetica barbiană s-a cristalizat deplin este cuprins între anii 1926 și 1929, am luat drept text de bază al poemelor din *Joc secund* (volumul întreg fiind gîndit ca *text omogen*) forma imprimată în 1929, și nu cea a rescrierilor ulterioare, cum a procedat Romulus Vulpescu.[1] Explicația stă în faptul că forma din carte[2] ne apare drept apogeul artei poetice barbiene, atins la capătul unui deceniu închinat în mod preponderent poeziei. După 1929 (cînd i se conferea titlul de doctor în matematici), preocupările științifice începeau să prevaleze asupra celor literare. Hotărîrea de a-și închega un volum (luată în 1926) este, pentru poet, o renunțare. Convins că „de la cîntecul lumesc, care înmuia inimile bunicilor pe vremea lui Ion Ghica, la o poezie de experiență și transfigurare, nu se poate sări într-un singur veac“ *(Poezia leneșe)*[3], optează definitiv pentru ceea ce a numit „celălalt tărîm de curății și semne“, lăsîndu-și răgazul — care a durat, totuși, ani întregi ! — unor rescrieri, în vederea construirii volumului. Aici își obiectivează idealul poetic, moto-ul avertizînd în chip concludent : „...ne fût-ce que pour vous en donner l'idée“. Între două muze, s-a simțit dator să opteze ; „concubinajul“ putea deveni sterilizator.

---

[1] Ion Barbu, *Poezii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, București, Editura Albatros, 1970.

[2] În privința stabilirii formelor „definitive“, vezi Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 75.

[3] Textele fiind reduse ca întindere și neexistînd, pînă astăzi, într-o singură carte (cele mai numeroase au fost publicate în : Ion Barbu, *Pagini de proză*, ed. cit.), n-am găsit util să sporesc numărul notelor de subsol indicînd sursele de unde am reprodus articolele. Trimiteri speciale am făcut numai la articolele necuprinse în ediția amintită.

Scanned with OKEN Scanner

II

În 1929, Ion Barbu îi vorbea lui Paul B. Marian despre o „conștiință mai adîncită a poeziei", care justifica modificarea preferințelor sale literare. Interviul era luat exact în anul definitivării *Jocului secund* și după apariția articolelor polemice care dovediseră din plin radicalismul atins de poet. Aproape trei decenii mai tîrziu, el va scrie într-un articol : „Dezvoltarea expresiei artistice nu e unitară. Ea comportă întîi stadiul naiv al creației literare nereflexive, a cărui ilustrare o găsim în folclor. [...] Creația literară critică, opusă creației literare naive, beneficiară a tuturor cercetărilor aride [1] [...], e termenul evoluției expresiei literare" *(Direcții de cercetare în matematicile contemporane)*.

Elementul care l-a impus atît de categoric pe Ion Barbu între literații români (și încă într-o vreme atît de bogată în talente), deosebindu-l clar de toți ceilalți, a fost efortul de construcție, manifestare tipică a ceea ce el însuși a numit *stadiul creației literare critice*. Ion Barbu nu este singurul reprezentant al acestui tip de creație ; este însă, la noi, cel exemplar. Și pînă la încheierea volumului din 1929 se dovedise un poet important ; însă abia publicarea *Jocului secund* a făcut din el un reper de neocolit în dezvoltarea liricii românești.

Etapa „creației literare critice" prin excelență este cuprinsă între anii 1926 și 1929 ; este intervalul în care „deliberata ordonare" a prevalat în chip evident asupra „viziunii intuitive". Am folosit ghilimetele deoarece Barbu însuși a definit (într-o dedicație pe exemplarul din *După melci* oferit lui Gheorghe Țițeica) realizarea artistică drept „viziune intuitivă și deliberată ordonare". [2] Viziunea intuitivă a păstrat unele invariante depistabile în toată creația barbiană. Ceea ce s-a modificat în cîteva rînduri a fost modul ordonării deliberate ; dar acest mod influențează și geneza viziunii intuitive. Poetul era de altfel conștient de evoluția lui ; cînd n-a mai crezut-o po-

---

[1] Barbu indică aici cercetările morfologice (enumerarea, clasificarea și reducerea diverselor tipuri de exprimare), cercetările etimologice și semantice, analizarea genurilor literare.

[2] Apud Andrei Roman, *Cîteva rînduri inedite ale lui Ion Barbu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tom 23, nr. 1/1974, p. 127.

Scanned with OKEN Scanner

sibilă, a optat pentru matematici. În concepția lui Barbu, evoluția expresiei literare se explică prin renunțarea hotărîtă la stadiul considerat naiv și aplecarea spre creația literară critică.

O caracteristică a poetului modern este dublarea sensibilității lirice cu un pronunțat simț critic și teoretic. Conștiința critică imanentă s-a rafinat, procesul fiind concludent în cazul autorului *Jocului secund*. În această exploatare a instinctului creator de către o inteligență artistică superioară constă modernitatea autentică a operei barbiene.

Schimbarea fundamentală produsă de lirica modernă în devenirea literaturii constă în faptul că poetul nu mai participă ca persoană particulară la obiectul imaginației sale, ci ca „inteligență poematică" și „operator" al limbajului.[1] Inteligența poematică este, evident, rodul culturii ; trebuie subliniat însă că Ion Barbu avea o cultură de tip special, care-l individualiza deplin între literații români ai vremii. Între caracteristicile unei formații matematice, el nota o supunere la obiect, în sensul colaborării cu materialul dat în afară de noi (limba, în cazul, literaturii). Se cuvine, de aceea, să analizăm din această perspectivă modul în care tratează motivele și mijloacele de expresie ale poeziei anterioare. Altfel spus, convențiile existente la care apelează și cele pe care le creează. Barbu devine cu atît mai interesant cu cît mai dificilă este separarea între creația propriu-zis lirică și manifestarea în vers a conștiinței sale artistice. Pot fi depistate în creația barbiană drumurile tăinuite ale creației literare geniale care, parafrazîndu-l pe poetul însuși, pare a fi arta de a judeca bine cu idei în curs de perpetuă formulare. Între lirica lui Ion Barbu și idealul său artistic a existat o dinamică unică în literatura română, ele dezvoltîndu-se simultan și incitîndu-se reciproc.

Din caracterul deliberat al construcției derivă atît meritele, cît și limitele poeziei cuprinse în *Joc secund*. Splendoarea acestei activități literare constă în tendința artistului de a-și clarifica prin exercițiu creator propria conștiință artistică. El vorbește în interviul luat de Valerian despre „canoanele poetice ce mi le-am trasat" ; lui

---

[1] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, trad. rom., București, E.P.L.U., 1969, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Arghezi îi reproșează că versurile, frumoase uneori, „nu rezultă dintr-o tehnică precisă, voluntară".

Artistul și-a trăit poezia creînd-o și meditînd asupra ei. Fantezia dirijată prin intelect nu mai poate fi tăgăduită în lirica modernă, cu toate că n-a lipsit nici în poezia mai veche. Poeți precum Mallarmé au dus la nașterea unui nou tip de lirică, „echivalînd poezia cu reflecția asupra poeziei".[1] Această formă lirică îl face pe Barbu contemporan cu marii poeți europeni ai vremii sale. Este tocmai stadiul evoluției ilustrat în *Joc secund*.

Analizînd arhitectura severă a cărții, trebuie evidențiat efectul major al dispunerii ciclurilor : ultimul scris modifică viziunea asupra întregii poezii barbiene (ordonarea echivalînd cu o rescriere al cărei rezultat este textul omogen al volumului). Cu sau fără voie, receptăm astăzi poemele anterioare ciclului *Joc secund* prin prisma acestuia. A avut loc în evoluția artistului un proces de clasicizare atît a expresiei, cît și a programului estetic. Procesul poate fi urmărit și în variantele succesive ale poemelor (ilustrativ fiind *Domnișoara Hus*), dar mai ales în cartea din 1929.

Dezvoltarea liricii barbiene pe parcursul unui interval redus de timp (1917—1929) este de-a dreptul deconcertantă. Începuturile sale au stat destul de aproape de poezia clasicizantă a epocii iar peste puțini ani schimbarea la față a poeziei barbiene va fi atît de radicală încît cea mai prestigioasă revistă de avangardă va publica mai multe poeme, unele incluse ulterior în *Joc secund*. Detașarea de orientarea clasicizantă este definitivă, artistul ajungînd, după 1926 îndeosebi, la un adevărat clasicism (să nu uităm că și avangarda „istorică" viza așa ceva).

Cînd i-am desemnat pe Arghezi, Bacovia, Barbu, și Blaga drept clasicii modernismului poetic românesc m-am gîndit la rolul modelator jucat de lirica lor. Dintre cei patru, Ion Barbu este cel mai apropiat de ceea ce fusese acceptat și înainte drept clasicism. Este o nouă formă a acestuia, beneficiară a tuturor acumulărilor recente. În timp ce, la Eminescu, procesul de clasicizare se produce în raport cu Alecsandri și Bolintineanu, clasicismul barbian se raportează (și) la... precedenta producție lirică a

[1] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 98—99.

lui Ion Barbu. Bacovia este *clasic* numai în accepțiunea de *exemplar*, în vreme ce la Ion Barbu se pot recunoaște atributele clasicismului în materie de construcție, stil, atitudine față de eul creator. Ceea ce-l deosebește însă radical de clasicismul în accepțiunea istorică a termenului (cel întrupat de clasicismul francez, bunăoară) este atitudinea implicit polemică față de existentul cultural. Tocmai de aceea Barbu s-a impus atît de adînc în conștiința literară românească. Spre deosebire de corifeii avangardei „istorice", a reușit să se elibereze de plumbul tradiției, nu ocolind-o, ci integrînd-o într-o operă perfect autonomizată estetic. Abia astăzi creația literară critică (în sensul precizat de Ion Barbu) este dominantă ca practică literară, ceea ce face din autorul *Jocului secund* unul din cei mai importanți precursori ai reformatorilor actuali ai liricii noastre.

Într-o vreme în care tendința cvasigenerală a reformatorilor era evitarea programatică a convențiilor tradiționale, Ion Barbu le reactualizează în mod ostentativ pe unele din cele mai contestate ; *„conformismul" său era polemic*. Revenirii la prozodia tradițională trebuie să-i acordăm atenția cuvenită. Nu a fost un teribilism, ci încadrarea într-una din direcțiile fertile ale artei (nu numai literare) moderne. Poezia barbiană marchează triumful convenției într-o epocă în care tendința dominantă era... refuzul acesteia (nu este lipsit de semnificație faptul că poetul a debutat la Macedonski, în perioada în care acesta se dedicase unei forme fixe : rondelul). La contemporanii lui Barbu găsim o paletă foarte largă de atitudini față de tradiția prozodică : de la renunțarea ostentativă (dadaismul) pînă la golirea ei de conținut (Urmuz). În ambele cazuri, prozodia tradițională este negată, nicidecum ignorată, ea acționînd ca (anti)model.

Ajunși în acest punct al discuției, sîntem obligați să reliefăm puternicul fond polemic al operei lui Ion Barbu, a cărui gîndire poetică s-a dezvoltat prin ricoșeu. În *Poezia leneșe*, de altfel, artistul arăta cum neacceptarea poate fi elementul motor, declanșatorul atitudinii estetice. Replica este generatoare atît de poezie, cît și de doctrină estetică. Memoria culturală implică rezerva, sporirea exigenței față de propria operă și atitudinea față de operele existente. În esență, lirica lui Barbu este îndatorată tradiției poetice. Dar autonomizarea replicii este la el

Scanned with OKEN Scanner

atît de deplină, încît efectul artistic se produce şi fără raportare la model. Exemplu : în ciuda înfierării unei „reînnodări" cu Bolintineanu şi cu alţi poeţi din secolul trecut (pamfletul antilovinescian), există clare indicii că a cunoscut foarte bine opera lui Bolintineanu şi că a folosit-o în mod creator, astfel încît putem afirma că Bolintineanu este un precursor barbian mai important decît Anton Pann. Replicile sînt atît de autonomizate estetic, încît un critic descoperea cu surprindere sonuri prebarbiene la Dimitrie Bolintineanu. Nu este vorba de ecouri întîmplătoare în *Joc secund*, ci de pure preluări prin ricoşeu. Frumosul început al poemului *Conrad* a fost neîndoielnic cunoscut lui Barbu, care l-a folosit în *Nastratin Hogea la Isarlîk*. Nu surprinde faptul că termenul „cavală", ce păruse pură fantezie eufonică în *Uvedenrode*, apărea de mai multe ori la Dimitrie Bolintineanu, în *Mihnea şi baba*. În plus, sonorităţile din *După melci* le găsim la Bolintineanu în *Fluturul şi floarea*, poem a cărui idilă între vietăţi din regnuri diferite este posibil să-l fi inspirat pe Barbu şi în *Riga Crypto şi lapona Enigel*.

Tot *à rebours* este preluat şi Anton Pann (de la care împrumută doar elementele exterioare, sensul general fiind schimbat radical). Iniţial, dedicaţia poemului *Isarlîk* fusese : „Pentru gloria lui Anton Pann". Ulterior, autorul a optat pentru o delicaţie mult mai adecvată : „Pentru mai dreapta cinstire a *lumii* lui Anton Pann" *(s.a.)*. Exemple s-ar mai putea oferi pentru a dovedi că gîndirea poetică barbiană s-a dezvoltat în răspăr cu tradiţia literară. Titlul poemului *Bălcescu trăind* trimite clar la Vasile Alecsandri ; în alt paragraf va fi abordată atitudinea barbiană faţă de simbolism. Lucrul cel mai important însă este, de fiecare dată, deplina autonomizare a replicii ; aceasta este una din manifestările tipice ale creaţiei literare critice. Barbu „rescrie" motive din poemele unor autori din vechime (Alecsandri, Bolintineanu, Pann) aşa cum Vasile Voiculescu va proceda cu sonetele lui Shakespeare.

Educat la „şcoala" marii poezii europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (poetul care l-a influenţat cel mai mult fiind Mallarmé), Ion Barbu dobîndise un respect cu totul special pentru „tehnica" literară. În 1947 conferenţia despre „frumuseţea canonică" a stanţei

Scanned with OKEN Scanner

lui Moréas. Ca și Valéry, Ion Barbu nu avea sentimentul că libertatea artistului ar fi limitată de respectarea convenției prozodice ; ea îi apărea ca o disciplinare necesară a imaginației și, în același timp, ca un mijloc de disimulare a emoției. Și nu-i de mirare faptul că artistul care și-a început activitatea poetică printr-un exercițiu prozodic (o tălmăcire din Baudelaire : *Le mort joyeux*), și-o încheie printr-o amplă traducere din Shakespeare *(Viața și moartea regelui Richard al III-lea)*. Mai mult chiar, moare cu ideea că aceasta din urmă cuprinde cele mai reușite versuri pe care le-a scris vreodată.

Chiar dacă astăzi dexteritatea prozodică nu mai atrage aprecierea, rămîne mereu interesantă opțiunea pentru o anume formă existentă (și austeritatea stilistică este, după atîtea secole de elocință, convenție). Opțiunile succesive ale lui Ion Barbu au fost atît de derutante, încît au dat impresia metamorfozării poetului însuși. Schimbările au provocat și o altă confuzie, tratarea cu nonșalanță a convențiilor tradiționale dînd impresia detașării de ele ; această detașare nu este niciodată totală la Ion Barbu.

Se știe că, în epoca modernă, artificiul prozodic fusese repus în drepturi de către Mallarmé. Autodisciplinarea fanteziei poetice prin apelul la o convenție rigidă este frecventă la liricii moderni. Memoria culturală se manifestă constant și tiranic, prozodia fiind una din expresiile ei tipice. Comentînd o tălmăcire din Shakespeare, Barbu afirma că „artificiul prozodic ascunde o adevărată metodologie, un mijloc de a impresiona receptivitatea altuia, de a vehicula către ea mai ușor sentimente și chiar idei". Cu același prilej vorbea despre „demnitatea canonului clasic" și înfiera versul alb [1], pe care îl practicase, totuși, cu strălucire.

În ciuda unui temperament impulsiv, refractar încorsetării în reguli, Ion Barbu și-a impus norme estetice care să-i cenzureze expresiile temperamentale. Rigoarea apropie estetica barbiană de aceea clasică, fără a se suprapune cu ea. În răspunsul la o anchetă asupra clasicis-

[1] „Nu, desigur, cu versul alb nu e nimic de făcut. Zicerea măiestrită îl poate ridica. Pentru cititorul singuratic însă, o tiradă albă dezvoltă un ineluctabil plictis. [...] Saturația sonoră, bogăția aliterațiilor, armonicele interioare îngăduie limbii engleze luxul «versului alb». Dar limba noastră nu-l rabdă".

mului, inițiată de Octav Șuluțiu, Barbu definea clasicismul drept „ecuația așa de rar și greu împlinită a celor doi poli : «coeur» — «raison» între cari ființa lui Pascal se găsea împărțită. O *ecuație* între două cuantumuri foarte ridicate, nu identitatea banală a două neanturi". Observația ce urmează este de un interes cu totul special pentru poezia lui Barbu : „Noi, muntenii ne înscriem în romantica inclusivă, rezolvînd antinomia «coeur» — «raison» în favoarea celei dintîi, în viață și artă ; în cinstea celei din urmă în știința modestă pe care o începem".[1] Volumul *Joc secund* este o clară abatere de la „regula" aici enunțată. Voința de disimulare și-a spus cuvîntul și expresia „inimii" este rară în volum. Generalizarea de mai sus include în schimb poeziile ocazionale și comportamentul cotidian.

III

Nimic din biografia lui Dan Barbilian nu explică poezia lui Ion Barbu, cu toate că substratul ei ocazional nu poate fi ignorat. Literatura tipărită de el este rodul unui efort constant de disimulare a oricărei atitudini temperamentale. Ceea ce frapează în creația lui este sporirea progresivă a discrepanței între temperamentul omului și atitudinea programatică a artistului. Deși nu unică, este rară tendința spre estomparea emoțiilor la un om caracterizat printr-o atît de exacerbată subiectivitate.

Încercarea de detașare afectivă în scris este curentă în literatura modernă și ea a dus, în cazul particular al lui Ion Barbu, la ivirea celei mai importante tensiuni : temperament/activitate creatoare. Puternicului fond emoțional i-a fost opus un și mai puternic efort volițional. La nivelul activității creatoare vor apărea și alte tensiuni, secundare. Între acestea, cea mai interesantă este cea între *poezie* și *deziderat estetic*.

O prejudecată curentă făcea să se înțeleagă prin lirică o mărturisire sinceră. Se reducea, abuziv, lirismul la o variantă a lui : lirismul confensiv. Barbu însuși avea

[1] Însemnări inedite, publicate în *Manuscriptum*, nr. 4/1976, p. 127—129.

Scanned with OKEN Scanner

această prejudecată, spunînd despre volumul bacovian *Plumb* : „e o poezie lirică și ca atare nu mă interesează“ (interviul luat de Paul B. Marian). Opera care, în 1929, îi apărea ca aparținînd altei epoci, este taxată drept „poezie depresivă, de spovedanie“ și amendată pentru că nu conține un principiu eliberator, rămînînd la mărturisirea unei netăgăduite dureri. Să notăm că afirmația categorică : „interregnul lui Bacovia s-a terminat“ este făcută în momentul de apogeu al poeticii barbiene. Afirmațiile acestea, nedrepte, își au justificarea în faptul că atitudinea citată nu este a unui contemplator detașat, ci a partizanului dornic să-și impună propria modalitate de expresie literară.

Înainte ca exegeții să observe că, în lirică, scriitorul „a mers împotriva tendințelor sale temperamentale“,[1] Barbu însuși scria — în anul 1920 ! — că, în literatură, „mările realizări iau întotdeauna înfățișarea unei protestări nelămurite împotriva propriei *personalități curente (s.a.)* a creatorului“ *(Opera de artă concepută ca un efort de integrare)*. În cazul său particular, „protestarea“ nu va fi „nelămurită“, ci voluntară. În *„Evoluția poeziei lirice“ după E. Lovinescu*, Barbu declara forțele temperamentale și individuale drept „antilirice, utilizabile numai în plastică sau în muzică.“ Și în articolul despre Blaga coloristica și muzica îi păreau manifestări senzoriale ; lirica ar obiectiva în plus manifestări pronunțat intelectuale. În interviul consemnat de Aderca, poetul arăta că versiunile succesive ale poemului *Uvedenrode* dovedesc o încercare de ridicare „la modul intelectual al Lirei.“

Una din ipostazele „poeziei leneșe“ era, în viziunea artistului, „poezia sinceră, inepta insistență de a scrie versuri cum vorbești, banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea.“ El înfiera conceperea versului ca interjecție dezvoltată, iar lui Arghezi îi cerea arhitectură, nu aplicațiune spre migală. Poetul care, după 1950, făcea lungi și complicate exerciții „tehnice“ tălmăcindu-l pe Shakespeare, n-a crezut niciodată în versificația spontană, fiind partizanul versului îndelung elaborat. Mai mult chiar, a subliniat cu fiecare prilej caracterul deliberat al

[1] Șerban Cioculescu, *O cercetare asupra poeziei noastre ermetice*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 12/1937.

Scanned with OKEN Scanner

creației poetice : „Operă de voință și discriminare“ *(Legenda și somnul în poezia lui Blaga)* ; „opera mea poetică rămîne un act de voință și de consimțămînt“ *(Denunțarea unui procedeu)* ; în articolul consacrat lui Țițeica, vorbea despre „oroarea de a fi admirat în ceea ce e *încîntător și provizoriu, ca o corolă și nu voit și concludent, ca un rod*“. Să notăm că se face aluzie la bănuita ardere a unor versuri...

Universurile create le voia „abstracte“, expresie a disciplinării, iar nu simplă notație : „Construcția nu poate fi confundată cu arta retorică. Construcția înseamnă organizare deliberată. [...] Construcția : această finalitate și economie. [...] Invariantul, permanența e subtila disociație intelectuală. Fără această preocupare de esențial și permanent, poezia s-ar preface în barbarie ; ori alexandrinism.“ *(Pro domo)*.

Una din lecturile de căpătîi ale tînărului poet a fost *Nașterea tragediei*, unde Nietzsche demasca părerea idilică după care toți oamenii sensibili ar fi artiști. Mai mult încă, filozoful german susținea că estetica trebuie înainte de toate să rezolve problema : cum este posibil poetul liric ca artist ? [1] Problema aceasta și-a pus-o în mod cert și Ion Barbu, care nu avea cum să nu fie de acord cu o afirmație precum : „noi nu cunoaștem artistul subiectiv decît ca artist prost și cerem, în primul rînd, oricărei arte, de orice fel și de orice nivel, înfrîngerea subiectivului, liberarea de «Eu», potolirea oricărei dorințe individuale. Fără obiectivitate, fără percepere pură, dezinteresată, nu putem crede în vreo creație cu adevărat artistică.“ [2]

Marea artă a secolului nostru a proclamat superioritatea formei inventate de artist față de forma naturală. Depistabilă și în artele plastice din prima jumătate a secolului, tendința spre integrarea artistică viza omogenizarea formală care să reflecte ordinea ascunsă a Universului. Înclinarea spre obiectivitate, spre evitarea confesiunii, se dovedește o direcție fundamentală (care n-o anulează pe cea confesivă) a artei moderne. Înscriindu-se în ea, Barbu n-a fost, totuși, mulțumit. Renunțarea la

---

[1] *De la Apollo la Faust*, antologie de Victor Ernest Maşek, București, Editura Meridiane, 1978, p. 196.
[2] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

poezie se cere a fi explicată altfel decît prin tentația științei (literatura lui, poetică și matematică, trebuind să fie privită unitar). Arta secolului nostru a statuat independența configurației artistice, dar Barbu n-a crezut în ea. Prejudecata l-a făcut să creadă, pînă la moarte, că „jocul" artistic este „secund".

Ilustrative pentru faza creației literare critice sînt rescrierile barbiene, îndeosebi cele operate în intervalul 1926—1929. Caracterul deliberat nu privește doar inițiala ordonare a emoțiilor și a datelor imaginației, dar și dispunerea ulterioară a scrierilor existente. Textul fundamental al lui Ion Barbu rămîne cel al volumului *Joc secund*; din poemele publicate de-a lungul unui deceniu, poetul a realizat un text omogen, ceea ce constituie o performanță pînă astăzi neegalată în literatura română. Marin Papahagi a analizat constantele rescrierilor. Cele mai importante sînt „sincronizarea" vechilor creații cu preocupările succesive ale artistului [1] și refolosirea („un caz aparte de refuncționalizare a propriilor texte" [2]). O altă constantă ar fi „iradierea semantică și proliferarea nucleelor lexicale" și se dovedește un izvor al „ermetismului" barbian [3]. Exemplul tipic îl află Marian Papahagi în procesul de rescriere ce va duce la crearea poemului inaugural al volumului : „Trecerea de la *Idol* la *Stil* și, de aici, la *Din ceas, dedus...* ilustrează, în mic, toate recurențele semnificative ale rescrierilor barbiene precedente apariției volumului : refolosirea (ca procedeu de refuncționalizare expresivă a unor cuvinte abandonate în contextul inițial al apariției lor), migrația nucleelor lexicale, consecință a «refolosirii», revenirea circulară a variantelor, prezența nucleului forte ce susține și structurează o întreagă rescriere, procedarea regresivă (dinspre rimă spre versul propriu-zis) etc." [4] În cazul poemelor *Uvedenrode* și *Jazzband pentru nunțile necesare*, criticul vorbește despre rescrierea „muzicală" ; [5] în alt loc, este vorba despre o „rescriere muzical analogică". [6]

---

[1] Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 83. Criticul precizează că „poetul se «rescrie» de fiecare dată sub impulsul experienței sale literare curente" *(ibidem)*. Vezi și p. 129, 144.

[2] *Ibidem*, p. 86.

[3] *Ibidem*, p. 93.

[4] *Ibidem*, p. 111.

[5] *Ibidem*, p. 128.

[6] *Ibidem*, p. 139.

inv. 166902

Scanned with OKEN Scanner

Barbu rescrie texte de Baudelaire, Shakespeare, Anton Pann, Bolintineanu, Alecsandri ori... Ion Barbu așa cum clasicii francezi rescriau miturile antice : dîndu-le sensuri noi și străluciri particulare. Caracterul lucid al creației sale iese în evidență mai ales în procesul de rescriere a propriilor opere.

Cu toate că artistul s-a schimbat atît de vizibil în cîteva rînduri, el a putut să-și rescrie, practic, poeme din toate etapele creației în volumul *Joc secund*. Lucrul a fost posibil grație fondului unitar al liricii barbiene, pe care încerc să-l reliefez în paragraful *Inalta conexiune*. Subliniind fondul unitar, paginile ce urmează sînt menite a pregăti terenul pentru receptarea diversității formale a operei.

IV

Cu toate că nu i se poate recunoaște apartenența ortodoxă la vreun sistem de gîndire tradițional, o doctrină dominantă găsim în manifestările artistului. Este doctrina omogenității Universului, ajunsă pe căi multiple la Dan Barbilian : prin intermediul științei (matematicianul îi intuise pe pitagoreici și poetul nu făcea decît să dea expresie unei convingeri sedimentate), al textelor filozofice, al literaturii influențate de Swedenborg (Blake, Balzac, Baudelaire, Strindberg). Influența lui Baudelaire este mai ales indiscutabilă asupra lui Ion Barbu, în opera căruia este vizibilă și cunoașterea unor simboluri din alchimie. Alexandru Paleologu a semnalat și elemente de esoterism gnostic și alexandrin.[1]

O credință neabătută în echilibrul și omogenitatea Universului conferă unitate întregii opere barbiene. Inevitabil în acest caz este primatul analogiei, ceea ce explică apelul la simboluri și receptarea ca simbol a elementelor existente. În plan tematic, o consecință este lipsa rupturilor ; cu excepția păunului din poemul inaugural al ciclului *Uvedenrode*, nimic nu moare în poezia

[1] Alexandru Paleologu, *Introducere la poezia lui Ion Barbu*, în *Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 191—212.

Scanned with OKEN Scanner

lui Barbu.[1] Ceea ce în contingent ar putea să pară mort este transferat într-un plan de existență imaginar. Să amintim finalul baladei *Riga Crypto și lapona Enigel*, unde găsim o rezolvare cu totul nouă a tensiunii poetice, prin acea nebunie deosebită de ipostazele ei literare anterioare (analogii nehazardate putîndu-se face numai cu *Miorița* și *Domnișoara Hus*, diferențele fiind însă de ordinul evidenței). Crypto nu se împlinește, nici nu moare. Și totuși, rezolvarea e solidă și fără echivoc, deși printr-o soluție ce-i ea însăși echivocă.

Esența poemului stă în nebunia rigăi care, închis fiind (sugestie etimologică), nu se poate integra în alt regn. Paharul cu otravă este, pentru firava făptură a rigăi, exacerbarea afectului. Poetul se dovedește modern prin introducerea acestei stări-limită, pe care n-o găseam la Eminescu, bunăoară. În *Luceafărul*, sacrificiul nebunesc este menit a se împlini în vis. În fapt, Cătălina preferă lumescul și poetul însuși „condamnă" nesăbuința lui Hyperion, trimis în tării. Dar o face spre a-l „salva". Nebunia rigăi spîn este „osîndirea" barbiană a aspirațiilor nejustificate ; împlinirea blestemului confirmă imposibilitatea ieșirii din regn. Nebunia, doar ea, îi dă rigăi iluzia nunții, a împlinirii ; în cadrul regnului, însă !

Nebunia marchează intrarea în domeniul prin excelență ilogic ; căci nefirească era și aspirația rigăi spre laponă. Barbu plasează jocul secund, mai pur decît percepția senzorială, în sfera absurdului. În *Riga Crypto și lapona Enigel*, rezolvarea sfidează logicul. Dar nu este această nuntă un joc secund față de cea dorită a se împlini aievea ?

Transferul într-un plan de existență imaginar se realizează prin alternanța „jocurilor" (prim și secund). Raportul între contingent și spiritul obiectivat nu face decît să sublinieze odată în plus „înalta conexiune" de care poetul vorbea în *Paznicii*. Panteismul din ciclul *Uvedenrode* se explică prin aceeași credință în omogenitatea Universului.

---

[1] Poemul *Răsturnica* ar putea să înșele ; de aceea trebuie subliniat că „eroina" nu moare în fabulă, ci tocmai prohodul ei este poemul. Un caz similar îl prezintă poemul *In memoriam*, unde moartea este o stare și nu o trecere. Cît despre melcul surprins de ger, el devine o frunză moartă, sugerîndu-se astfel încadrarea în legile firii *(După melci)*.

Scanned with OKEN Scanner

Credința aceasta a fost o constantă a gîndirii lui Dan Barbilian. El se considera reprezentant al *Programului de la Erlangen*; după spusa matematicianului român, acest program opunea un eclectism luminat anterioarei specializări strîmte sau tehnicizării opace. *Programul* „continua adîncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere omogenitatea și unitatea întregului" *(Notă asupra lucrărilor științifice)*. În plan literar, consecința cea mai importantă a credinței în omogenitatea Universului este deziderатul (re)integrării, care ar fi adevărata, marea menire a poeților. În „lirismul omogen" discutat în interviul luat de Felix Aderca n-ar fi fost „nimic din concurența, încă darwiniană, a formulelor individuale. Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe celălalt, instaurînd un moment pe secol *L'hymne des coeurs spirituels*."

Primul articol tipărit de Ion Barbu *(Opera de artă concepută ca un efort de integrare)* prezintă deziderатul pe care abia volumul *Joc secund* îl va valida. Artistul afirma că actul creațiunii trebuie considerat ca rezultatul unui efort „chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea diferențiator și schematic"; corectarea se face de către artist prin integrare poetică. Exprimată conceptual aici, ideea reapare în primele trei poezii din volum. Autorul le-a așezat în fruntea cărții pentru a-și preciza convingerea despre poezie. „Lipsei de transcendență" atribuite în 1920 actului creațiunii îi corespunde acum o puternică transcendere a realului.

În poetica metaforic exprimată în textul inaugural *(Din ceas, dedus...)* se face aluzie la o sumă de virtualități cufundate într-un punct diametral zenitului. Această sumă este contingentul perceptibil senzorial. Dar lirica este sublimare a vieții [1], deoarece „Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi / Și cîntec istovește..." Într-o variantă anterioară *(Stil I)* aceleași versuri apăreau astfel: „Pămîntul gîndește însumarea / De harfe ridicate pe care-în veac le pierzi." Pentru „gîndește", au fost încercate cuvintele „proclamă", „veghează" și „vestește", iar pentru „ridicate" există varianta „resfirate", păstrată în volum.

---

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ed. 1941, p. 808.

Scanned with OKEN Scanner

Pămîntul însuși *proclamă, vestește, gîndește* și *veghează* însumarea virtualităților („harfe resfirate") poetice existente care, în absența artistului, s-ar pierde („în veac") din cauza dispersării lor. Rostul poetului ar fi deci surprinderea și organizarea în rostire a acestor virtualități. De subliniat însă că nu e vorba de sumă, ci de omogenizare intuitivă. În poetica barbiană, artistul „cîntec istovește" (sfîrșește, epuizează) „Ascuns, cum numai marea, / Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi". Cîntecul nu poate fi terminat decît după ce poetul „ridică însumarea", trezind latențele din nadir.

Conceperea literaturii ca act de integrare este sugerată și în a doua poezie *(Timbru)* din volum : prin mijloace diverse, omul „sună", mai tare sau mai încet, durerea „divizată" ; cimpoiul, fluierul sau orice alt instrument exprimă o durere individuală (în manuscris apare versul al doilea astfel : „Durerea *fiecărui* frămîntă : — încet, mai tare..."), nu Durerea. Însă natura se opune acestei divizări ; pentru exprimarea Durerii ar trebui un cîntec precum lauda armonioasă a corului (ideea integrării vocilor este sugerată încă o dată) care asistă la Geneză. În *Grup* se vorbește de un „gest închis", care „rezumă" „finul razelor". Concretizarea integrării este aici linia dreaptă, negînd tot ce este „frînt" *(Grup)*, „divizat" *(Timbru)*, „resfirat" *(Din ceas, dedus...)* în contingent.

Integrarea înseamnă înainte de toate organizare. În articolul din 1920, Barbu arăta că însăși „viața nu procedează prin alăturare, ci prin încîlcită și asimetrică organizare." Revenim, practic, la Baudelaire : trecînd printr-o pădure de simboluri, ființa înzestrată cu posibilitatea de a gîndi trebuie să vadă dincolo de acele „confuses paroles" oferite de natură. Neunitară este percepția senzorială, căreia Barbu îi contestă calitatea de materie a poeziei. Tocmai această convingere va determina efortul de elaborare conștientă a poemului, chiar atunci cînd originea lui este onirică (ex. *Uvedenrode*).

Viziunea lumii ca tot explică atracția simultană pentru poezie și geometrie. Aspirația către „starea de geometrie" și, în alt plan, nostalgia începutului *(Oul dogmatic)* mărturisesc aceeași viziune, reminiscență a doctrinei antice a întregului unic *(Hen kai pan)*. Credința în existența unei „înalte conexiuni" justifică prezența descînte-

Scanned with OKEN Scanner

celor (unele din cele mai fascinante din întreaga noastră literatură) în poezia barbiană.

Poeziile scrise de Ion Barbu înainte de 1921 nu fac decît să sublinieze unitatea structurală a liricii sale. Panteismul se dovedește o constantă definitorie, artistul vorbind încă din primele-i poeme de „Viața universală" și mărturisindu-și tendința spre „Acordul pur". Sînt versuri extrem de sugestive din perspectiva poeziei ce le-a urmat : „Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente, / Vieții-universale, adînci, ne vom reda..." (*Panteism*, 1919) ; „Și nu știu ce amestec de-arome și zăduf / Topea orice făptură în marea nuntă-a firii" (*Driada*, 1920). Amintesc și apariția misticii Numărului, în poemul *Pytagora*, scris în 1919.

V

În conferința despre Jean Moréas, Barbu susținea că domeniul poeziei este inteligența, nu sentimentul. Afirmația este generată de înclinarea poetului spre mascarea, pe cît posibil, a tradiționalei confesiuni și ceea ce trebuie lămurit dintru început la Ion Barbu este modalitatea indirectă de expresie. Cunoașterea ei poate facilita explicarea vechilor probleme precum ermetismul, simbolurile, vizionarismul, abandonarea poeziei în favoarea matematicilor ș.a.m.d. Abia dovedită această tendință dominantă, formele confesive de manifestare (involuntare crezii) devin semnificative.

Acest om, caracterizat printr-un subiectivism pronunțat, creează în *Joc secund* o poezie unde își reprimă deliberat orice manifestare directă a eului. Abandonatele poezii „parnasiene" indicau de la început tendința spre detașarea afectivă în scris. Pe atunci, însă, mijloacele artistice originale îi lipseau.

Scriitorul dorea ca experiența artistică să fie depersonalizată ; în acest caz, încercarea de a se ascunde în anonimatul numelui Popescu [1] dobîndește o motivare mult mai adîncă decît butada servită lui Eugen Lovinescu („Nu vreau să-l supăr pe tatăl meu") : distincția între poet și

[1] Eugen Lovinescu, *Memorii*, în *Scrieri*, ed. cit., vol. 2, 1970, p. 277—278.

Scanned with OKEN Scanner

persoana empirică trebuie să fie totală. Apelul la pseudonim n-a fost un capriciu.

Esența operei barbiene trebuie căutată în tendința permanentă de mascare a expresiei temperamentale. Exemplul cel mai concludent îl constituie poezia *Uvedenrode*, despre care autorul spunea, în interviul luat de Valerian, că este o poezie... ocazională. Polemizînd cu un estet avangardist, artistul îi declara lui Paul B. Marian : „poezia e contrarul stării permanente de revoluție. *E o lirică dezordine rezolvată în liniște*" *(s.a.)*. Transcriu un pasaj dintr-o scrisoare trimisă, din Germania, lui Tudor Vianu, la 24 august 1922, unde ideea temperării emoțiilor prin intelect este pusă în termeni nietzscheeni : „Eu mi-am regăsit anii celor dintîi elanuri, și ceva rafinat în plus. E sensul frumosului care mi se destăinuiește. Ce deznădăjduit e refugiul în dioniziac sau în relativul frumosului de caracter. E ceva de revizuit în dialectica lui Nietzsche. Contemplarea apoliniculuí, ea, constituie echilibrul nestabil greu de realizat și susținut ! Dioniziacul (vai !) nu e decît evadarea în durere a celor cari, întrezărind pe Jehova, trebuie să moară..."

Dezordinea temperamentală fiind inerentă, expresia — în sensul cel mai larg — asigură rezolvarea. La George Bacovia, criticat pentru sinceritate, admira „un simț rar al desenului" (interviul luat de Paul B. Marian). Prin aceeași tendință de mascare a atitudinii temperamentale se explică și faptul că Barbu detesta (practicîndu-l cu strălucire !) pamfletul. De altfel, poezia îi amintea de geometrie în măsura în care recurgea la o formă de confesiune mascată. Într-o mărturisire făcută lui Valerian, artistul indica două căi de mascare a confesiunii : apelul la simboluri și imaginarea de universuri abstracte.

Nimic nu merită a fi situat mai presus de sentiment, proclamaseră romanticii ; nimic nu-i mai rușinos decît exprimarea nudă a sentimentului, cred urmașii lui Mallarmé. Ei nu mai echivalează naturalul cu primitivul și acordă o atenție mereu sporită artificiului ; naturii fizice îi este preferată, în lirică, natura modelată de om. Marcel Raymond atrăgea atenția că „senzorialul în totalitatea lui suferă o uriașă discreditare" în poezia secolului nostru. [1]

---

[1] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, trad. rom., București, Editura Univers, 1970, p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul nu mai face eforturi să mărturisească, ci construiește sau „constată“ ; în primul caz e vorba de lirismul vizionar (ex. *Isarlîk*), în al doilea de cel gnomic. Ion Barbu a început cu poeme „impersonale“, căutînd mereu căi noi ale „științei comunicate“ și sfîrșind prin lirismul aparent gnomic din ciclul *Joc secund*. Efortul de mascare a confesiunii este vizibil încă din poeziile de debut (E. Lovinescu este întîiul care a observat), conferind operei unitate și timbru specific. Primul poem publicat *(Elan)* este edificator : în ciuda rostirii la prima persoană a singularului [1], tendința către manifestarea indirectă a eului este pronunțată ; „sunt“ poate fi echivalat cu „sîntem“, enunțul fiind evident gnomic.

Modul de expresie adoptat de Barbu este rodul experienței. Catrenul dedicat în 1932 lui Vladimir Streinu începe cu versul sugestiv : „Probate, sigure cadențe...“. *Probate* înseamnă aici experimentate îndelung, cu succes. În acest caz, modul de expresie barbian nu are spontaneitatea aparentă a modului confesiv. Cenzurarea lirismului o indică deopotrivă desfășurarea rituală, frecventă în creațiile nonconfesive, alături de simetriile de tot felul și de curgerea litanică. Să notăm că orice formulă este indiciul unei tendințe spre exprimarea indirectă, mediată. Formula semnalează deja existența unui mecanism, atestînd prezența unor fenomene repetabile. Surprinderea „mecanicii“ implică ironia, dat fiind că anulează unicitatea.

Tratarea rapsodică (în versiunea tipărită a *Domnișoarei Hus* renunță la ea) dă impresia de poezie epică ; o întîlnim și în *Riga Crypto și lapona Enigel*, unde remarcăm mica atenție acordată anecdotei, menită a oferi exclusiv un cadru, un decor ideii. În *Discurs în fața cetății Isarlîk*, structura dramatică este un mod de expresie mediată. „Inima-raiaua“, sună un vers. Dar despre inima cui este vorba ? E clar că nu despre aceea a poetului. În același context poate fi citată și mimarea epicii romantice în *Nastratin Hogea la Isarlîk*.

Cu puțin înainte de apariția *Jocului secund*, artistul scria în articolul *Salut în Novalis* : „*Folclor* sau *poezie*

[1] Frecvența relativ mare a acestei persoane în *Joc secund* nu implică neapărat autocomunicarea. Cînd rostirea se face la persoana întîi singular este vorba, în ciclul *Joc secund*, de un eu generic, neconfesiv (vezi *Inecatul*).

violent individuală (s. a.). Aici numai, la aceste extreme, se plasează invenţiunea şi accentul veridic." Esenţial în această dicotomie este modul de expresie : folclorului i se atribuie în primul rînd caracterul supraindividual (Barbu vedea în Anton Pann „geniul impersonal şi fermecător al înţelepciunii tîrgoveţe" [1]). Lirismului pe care-l practica, Barbu însuşi îi opunea lirismul confesiv. Un exemplu este grăitor îndeajuns : înţelegînd prin „poet al iubirii" pe acela în versurile căruia apare „chipul unei fiinţe îndrăgite" sau în care „vorbeşte sentimentul amorului odihnind în plenitudinea lui", Tudor Vianu susţinea, spre intrigarea justificată a artistului, că acesta nu ar fi un poet al iubirii. [2] Ceea ce i-a nedumerit pe exegeţi este perspectiva : în *Uvedenrode*, de pildă, contemplaţia lucidă, săvîrşită de un cunoscător al tainelor iubirii, dar nerobit de Eros, asigură puritatea cîntecului. Poet al iubirii, Barbu nu se confesează ; se detaşează, în schimb, atît de mult în rostire, încît scrie *Ritmuri pentru nunţile necesare*. Pornind de la acest poem, va trebui să circumscriem aria bufonă (autorul îi vorbea lui Aderca despre „tonul gros şi buf în care e scrisă o parte din poezia *Ritmuri...*, adăugînd : „Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un rîs fonf al demiurgului !"), ea implicînd, evident, detaşarea. În *Ritmuri pentru nunţile necesare*, această tendinţă contribuie la punerea în evidenţă a fondului panteist al artistului. Poemul este un exemplu de adecvare perfectă á expresiei la esenţa viziunii poetului asupra Universului.

Lira fiind în poezia barbiană echivalentul Erosului, „ridicarea la modul intelectual" se realizează prin percepţia Sunetului („Fruct de liră"), prin contemplaţie. Mărturisirea, făcută lui Aderca în 1927, indică şi o preferinţă : „La această puritate aeriană, în care poeţii englezi se aşează, pare-se, toţi, urmînd un singur instinct, al Cîntului, vream să invit poezia noastră". Acest pasaj ne obligă să amintim *Rînduri*-le *despre poezia engleză*, publicate în 1921. În 1927, Barbu voia să invite poezia română la puritatea pe care, cu şase ani în urmă, o demasca drept... inferioritate : „Tocmai în excluderea aces-

---

[1] Interviul luat de Paul B. Marian.

[2] Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Bucureşti, Editura Cultura Naţională, 1935, p. 75—76.

Scanned with OKEN Scanner

tei expresii temperamentale stă inferioritatea inspirației suprapămîntești în care se complace lirismul britanic" ; totuși, în finalul articolului, „viziunii realiste" a lui Wordsworth îi era preferat „cîntecul fără sex și încorporat al sferelor".

Avem aici primul text barbian unde este pusă problema modalității de expresie specifică artistului : „În contemplația cosmică sau în reveria transcendentă, întocmai ca în actul rațional al abstragerii, spiritele se identifică. Cu acest înțeles poezia engleză e asemănătoare științei : și ea evoluează într-un cadru omogen și general." În interviul din 1927, acest lirism va fi numit „omogen".

Principiul poetic elementar înfierat în *Index*-ul *cronologic* din volum este lirismul confesiv ilustrat de poeme precum *Peisagiu retrospectiv, Fulgii, Peisagiu* etc. Citez, spre exemplificare, cîteva versuri din prima poezie : „De-a lungul tristelor răzoare / Pe care vîntul grămădi / Atîtea crengi rătăcitoare, / Mîngîietoare vei veni ? // Din golul toamnei vei renaște / Iubirii mele vis fugar, / Și însetatul va cunoaște / Beția vinului tău rar ?" Poemul are 12 strofe.

În același *Index* autorul spune că a exclus poeziile „privitoare la întîmplări personale." Evoluția poetului spre mascarea confesiunii poate fi observată și în variantele succesive ale unui poem precum *Domnișoara Hus* ; procesul de creație scoate în relief clasicizarea expresiei, în sensul obiectivării ei. Neclasicii nu sînt vizuali, pe primul plan trecînd simțul olfactiv, auditiv etc. În prima formă a poemului, Barbu e un auditiv ; în varianta din volum este un vizual, temperarea emoției prin intelect fiind evidentă.

Evitarea programatică a confesiunii are inevitabile repercusiuni asupra tehnicii exterioare, modalitatea definitorie pentru artist fiind descrierea aparentă, falsa evocare. Devenită obiect de contemplație, emoția însăși este tratată cu tehnica descriptivă. Totul devine obiect al contemplației poetului (propria persoană și viața emotivă nefăcînd excepție), pus în cadru spre a fi privit oricînd, de oricine ; de unde și impresia de lirism impersonal.

În *Lemn sfînt* (unde pretextul exterior este descripția unei icoane vechi), ochiul care „vede" nu-l angajează pe poet. Gradul de generalitate la care autorul a rîvnit

Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna este atins aici. Tipică pentru lirismul cultivat în ciclul *Joc secund* este poezia *Poartă*, în care Nicolae Manolescu a văzut o descripție [1], aceasta fiind doar un pretext, un „cadru" : răsăritul pe mare. Versul al șaselea, esențial, „divulgă" tehnica spiritualizării peisajului (în periodic apăruse : „Munții-în zare, lucruri într-un pod albastru"). Modul transfigurării poate fi urmărit, didactic aproape, în *Uvedenrode*. În pamfletul antiarghezian, Barbu mărturisea preferința pentru versul care „se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul : o pură direcție, un semn al minții."

Aceeași tehnică de pseudopastel o găsim în *Dioptrie*, text mai potrivit încă pentru ilustrarea „metodei" poetice. Începutul ne trimite gîndul la Alecsandri : „Înalt în orga prismei cîntăresc / Un saturat de semn, poros infoliu." Dar desfășurarea ulterioară contrazice flagrant prima impresie. Ceea ce Nicolae Manolescu a numit descripție este concretizarea plastică a unui mare dar evocator.

În ciclul *Uvedenrode*, procedeul amintit îl găsim chiar în poemul inaugural *(Păunul)*, unde evocarea nu mai este plastică, ci epică. În cele mai multe cazuri, evocarea picturală se împletește cu aceea epică (*Uvedenrode, Domnișoara Hus* etc.).

Inexistentă în stare „pură", confesiunea este disimulată în cîteva „căi ale științei comunicate" (conceptul, simbolul [2], fabula, teorema, la care aș adăuga una de tip special : eufonia). Avem de-a face cu numitele căi ale științei *comunicate*, nu vulgarizate. Incluzînd aici eufonia și teorema, sîntem în măsură să dăm un răspuns și mult discutatei probleme a ermetismului barbian.

Muzica este cea mai ermetică formă de manifestare artistică și expresia prin excelență supraindividuală. Ermetismul autentic al liricii barbiene trebuie raportat la eufonia din *Joc secund*. Faptul că există în volum și un ermetism de suprafață, lingvistic, indică tocmai această

---

[1] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, ed. cit., p. 101.
[2] Aici se include și epica simbolică (ex. *Riga Crypto și lapona Enigel*).

Scanned with OKEN Scanner

tendință (nu întotdeauna încununată de succes estetic) spre „neangajarea" subiectivă a lirismului.

Comentîndu-și o notă publicată cu decenii în urmă în *Gazeta matematică*, Dan Barbilian scria la 5 august 1951 despre „o sugestie de ermetism, o «nepopularitate» care mă urmărește atît în literatură cît și în matematice. Legată mai mult de persoana decît de scrisul meu — excepție făcînd *Joc secund* — și, sper, pieritoare odată cu ea." [1] Departe de a lămuri problema ermetismului barbian, acest pasaj o complică : ar fi vorba, prin urmare, numai de o sugestie (nu de ermetism propriu-zis !) rezultată din „nepopularitatea" omului empiric. Se pare că Dan Barbilian pune aici dificultatea receptării pe seama codului lingvistic, pe care îl dorea cît mai epurat de marca individuală, de accidental. Iată însă că trece drept... excepție tocmai ceea ce ne interesa în mod special : volumul *Joc secund*.

Așadar, aici *este* vorba de „sugestia de ermetism" (reținem mărturisirea implicită că, dintre toate scrierile, aceasta îl reprezintă cel mai fidel pe *omul* Dan Barbilian). În *Note pentru o mărturisire literară*, autorul enunța cauzele pentru care „o poezie, care nu e înșelăciune, poate fi sau poate părea ermetică". Prima ar fi o „permutare a sintaxei" [2], iar a doua — neconcordanța între conștiința estetică a artistului și cea a cititorilor : „simbolurile viitoarelor noastre sentimente pot foarte bine preexista acestor stări și atunci ele rămîn, pentru conștiințele mai puțin devinatorii, ermetice". Impresia de ermetism este legată, iarăși, de posibilitatea decodării (Barbu a subliniat în două rînduri că și concizia exprimării poate provoca impresia de ermetism). Artistul, care introduce elementul devinatoriu în receptarea liricii, scria chiar : „cîștigarea sensului unei poezii ermetice e mai întîmplătoare" decît aflarea soluției în matematici, unde cheia se poate găsi oricînd, pe cale de

[1] Dan Barbilian — Ion Barbu, *Pagini inedite*, ediție îngrijită de Gerda Barbilian, V. Protopopescu, Viorel Gh. Vodă, București, Editura Albatros, [vol. I], p. 368. Într-o altă însemnare se consideră „impopular în matematice, impopular în literatură" (*ibidem*, p. 331).

[2] „O primă cauză trebuie văzută în punctul de criză în intersecția acestor două categorii : experiență și notație." (*Note*-le cit.).

Scanned with OKEN Scanner

analiză. Intervine aici întrebarea firească : receptarea lirici înseamnă numai „cîștigarea sensului“ ? Îmi pare cam puțin... Și, oricum, nu numai „sens“ oferă creația barbiană. Ea a mers, acum, înaintea dezideratului exprimat teoretic. Să adăugăm și precizarea că, spre deosebire de problemele ridicate de matematici, poezia nu pretinde „soluție“.

Corespunzător cauzelor enunțate de Barbu, G. Călinescu deosebea în *Joc secund* „hermetismul filologic“ („experiențe care irită curiozitatea ca niște ghicitori“) de hermetismul superior, efect al raportului între conștiința creatorului și cea a cititorului. Aici „metoda este aceea a culturilor închise, care se bizuie pe simboluri“ [1]. Avem deci, pe de o parte, ermetism deliberat (vezi metalimbajul și, îndeosebi, abaterile voite de la limbajul curent), pe de alta, ermetismul de substanță, analizat de G. Călinescu drept lirică inițiatică. În primul caz văd un efect al tentației spre expresia supraindividuală ; în cel de-al doilea, elementul generator este credința într-o ascunsă ordine a Universului. Motivarea ontologică a practicării poeziei de către un intelectual dedat cu matematicile rezidă tocmai în încercarea „restabilirii unei ordini pe planul al doilea“ [2], prin integrare poetică.

În întreaga activitate creatoare a lui Dan Barbilian dezideratul a fost unic : elaborarea unei modalități indirecte de expresie. Nu a găsit-o în poezie, opțiunea pentru matematici fiind astfel explicabilă. Lirica nu realizează condiția neangajării subiective. „Jocul“, matematic este, față de cel poetic, detașat, supraindividual. Temperamentul lui Dan Barbilian a găsit în matematici o modalitate de manifestare care, aparent, nu-l angaja direct. Manifestarea indirectă, mediată, a lirismului, va crea în mod automat sugestia de ermetism. Dar înainte de a vorbi despre aceasta, să amintim că Dan Barbilian a fost unul dintre promotorii axiomaticii în țara noastră. Un matematician se întreba, retoric, dacă ermetismul poeziilor, memoriilor și prelegerilor matematice ale lui Ion Barbu nu este „un rezultat al activității și tendinței sale de axiomatizare *in extremis*“ [3]. Dan Barbilian a

---

[1] G. Călinescu, *Istoria...* ed. 1941, p. 808.

[2] *Ibidem.*

[3] G. St. Andonie, *Istoria matematicii în România*, București, Editura științifică, 1966, vol. II, p. 301.

Scanned with OKEN Scanner

audiat, la Göttingen, cursurile lui David Hilbert, creatorul axiomaticii geometriei, prin care acesta revoluționase toate științele deductive; acestea „tind să se axiomatizeze, respectiv să-și găsească o fundamentare logică, pe cît posibil degajată de conținutul intuitiv“ [1].

Axiomatizarea urmărește în primul rînd utilizarea riguros corectă a deducției în științe. De remarcat faptul că, într-un fel, poezia lui Ion Barbu anticipă preocupările matematice ale lui Dan Barbilian! Abia după 1933, acesta „trece la fundarea axiomatică sau grupal-teoretică a geometriei“ [2].

Cu Ion Barbu, *Literatura* a redobîndit sensul vechi de *tot ceea ce este scris*. „Matematicile sînt un gen scris, nu oral“, sublinia el *(Sub constelația numerelor)*, unitatea literaturii sale fiind generată de tendința de evitare a confesiunii. În manifestările cotidiene, necenzurate, Barbu s-a dovedit adesea un sentimental, simțind aceasta drept o slăbiciune („trebuie să închei, emoția îmi curmă răsuflarea“, îi scria lui Léo Delfoss la 15 noiembrie 1941), pe care poezia i-o poate trăda în ochii celorlalți. Mistificarea artistică era la el joc, dar și mijloc de apărare. Atitudinea este ascetică, în ciuda faptului că Barbu nu rezistă tuturor ispitelor. În literatură și-a reprimat expresia temperamentală precum asceții trupul. De aceea n-a publicat în volum eseurile despre poezie; în ele, dezideratul era cel al neangajării afective, dar atitudinea era prin excelență temperamentală.

VI

Tentația lui Ion Barbu fiind neangajarea subiectivă a poeziei, era inevitabil ca autorul să acorde o deosebită atenție efectelor eufonice. Exacerbată în cazul său, această atenție este vizibilă încă din perioada debutului. Muzica este, de altfel, mijlocul de comunicare prin excelență supraindividual. Poetul vrea să se elibereze de emoția individuală (depășirea ei constituie „principiul eliberator“ a cărui lipsă o reproșa lui Bacovia) și de Idee, integrîndu-le în Melos. La poeții ieșiți din mantaua lui Mallarmé, poemul nu (mai) *înseamnă*, ci *este*.

---

[1] G. S. Andonie, *op. cit.*, p. 303.
[2] *Ibidem*, p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

Dorința lui Barbu de a se înălța „la modul intelectual al Lirei" indica încercarea temperării emoției prin intelect. Pentru ca emoția să fie totuși obiectivată și comunicată, mijlocul cel mai puțin marcat individual este muzica [1]. Artistul tindea spre un lirism obiectiv ce excludea expresia temperamentală și, implicit, concurența formulelor individuale ; expresia ideală a lirismului dorit ar fi un mod universal inteligibil. Nu miră în acest caz prezența unor strofe precum această bufonadă din *Cîntec de rușine* : „Eh ! miul biul ge / Miul biuré doldú / Hananîma mú !"

Se cuvine aici să facem o paranteză : fundamentale în muzică sînt consonanța și disonanța. Altfel spus, compozitorul procedează prin similitudine sau prin contrast. Este evident că acel caracter litanic de care vorbea G. Călinescu se bazează pe similitudine. S-a observat, de altfel, că „muzica legată de timpul ontologic este în general dominată de principiul similitudinii. Aceea care îmbrățișează timpul psihologic [2] procedează lesne prin contrast. Acestor două principii, care domină procesul creator, le corespund noțiunile esențiale de variație și de uniformitate. Toate artele recurg la acest principiu" [3]. Stravinski adăuga : „Muzica cîștigă în fermitate în măsura în care renunță la seducțiile variației. Ceea ce pierde în bogății contestabile, cîștigă în adevărată solidaritate [...]. Contrastul este un element de variație, dar împrăștie atenția. Similitudinea ia naștere dintr-o tendință către unitate. Nevoia de a varia este perfect legitimă, însă nu trebuie să se uite că unul vine înaintea multiplului. Coexistența lor este cerută continuu [...]. Variația nu este valabilă decît ca o căutare a similitudinii" [4]. Amintesc aici poezia *Falduri* unde, înaintea ul-

---

[1] S-a observat că „poezia nu poate concura muzica în ceea ce privește varietatea, claritatea și combinarea sunetelor pure. Pentru a transforma sunetele limbii în fapte artistice avem nevoie de sens, de context și de «ton» (René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, trad. rom., București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 212.)

[2] „Orice muzică în care predomină voința de expresie face parte din acest tip". (Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, trad. rom., București, Editura Muzicală, 1967, p. 33.)

[3] Igor Stravinski, *op. cit.*, p. 33—34.

[4] *Ibidem*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

timelor două strofe, ritmul este rupt prin versurile : „Valuri frînte, gemene, / Ruptură de cremene.“

Se observă lesne că similitudinea este dominantă în poezia barbiană (tendința către unitate fiindu-i înnăscută acestui creator), procedarea prin contrast fiind dominantă numai (aproximativ) în perioada studiilor în Germania. Și în activitatea-i matematică se observă, atunci, tendința către individual, către „proprietatea remarcabilă“ a faptului matematic. O explicație poate fi (pe lîngă cea oferită de St. Andonie : acțiunea modelatoare a lui G. Țițeica) și influența avangardei noastre „istorice“. Inovațiile retorice viabile ale întregului avangardism poetic sînt sintetizate în volumul *Joc secund*, împletite fiind cu practici muzicale ale poeziei tradiționale, ale imnurilor religioase, ale descîntecelor populare și ale cîntecelor de lume. Acest poet cu un atît de acut instinct al cîntului îi mărturisea lui Valerian : „Neputînd să apar înaintea concetățenilor mei, ca poeții de altădată, cu lira în mînă și florile pe cap (atracția pentru convenția ilustră este vizibilă, *n.n.*), mi-am poleit versul cu cît mai multe sonorități. Pe lîngă unitatea spirituală, adaug și una fonetică.“ Citatul explică în mare măsură trecerile frapante de la o modalitate de versificație la alta. Unitatea spirituală este a operei, cea fonetică fiind a fiecărei etape de creație.

În 1927 visa să editeze o revistă care „ar purta un titlu arbitrar și eufonic.“ Dar arbitrarietatea nu o vedea ca operă a hazardului. „Nu există versificație spontană“, declara în 1928, subliniind că butada „faire difficilement des vers faciles“ n-a însemnat niciodată producerea unor „versuri ușor digerabile, ci rara aventură a unui vers într-adevăr esențial“ *(Poezia lenește)*. Dar „pentru determinarea sau provocarea Versului Jubilator, Consistență și Nedeterminare unite, tehnicile oamenilor abia ajung“ *(id.)*.

În ciuda acestui scepticism, Barbu visa „un clasicism fără laicitate, o muzică fără pasiune“ (pamfletul antilovinescian). Iată deci, încă o dată exprimată, dorința mascării atitudinii temperamentale.

Să urmărim cîteva din procedeele prin care poetul își estompează această atitudine. Uneori, el apelează la rostogolirea eufonică de cuvinte, precum notația bizantină a gamei în *Răsturnica* : „Să prohodim și mai

Scanned with OKEN Scanner

afund ! / Sunt un duhovnic trist și scund, / Ce cîntă pîn-o va-îngropa : / Pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa."

Interesante sub acest aspect sînt „urmuzianismele". Cele mai spectaculoase le găsim în *Isarlîk* : „Simigii și gogoșari, / Guri cască cînd [1] Nastratin // La jar alb topește in, // Vinde-în leasă de copoi / Căței iuți de usturoi, // Joacă, și-în cazane sună / Cînd cadîna curge-în Lună.", Nu e vorba de o asociere arbitrară, ci de un joc savant. Versul din variantă („Zvîntă cu o iască in") a devenit : „La jar alb topește in". Echivocul este urmarea deliberată a polisemantismului verbului *a topi,* folosit aici cu sensul de „a putrezi", raportat la metafora căldurii solare : jar alb. Deliberat este și jocul ce mizează pe polisemantismul banalului „cățel".

Eufonia ajunge să fie normă de creație în *Uvedenrode* și *Isarlîk,* unde sînt conturate tărîmuri fictive cu fizionomie distinctă. Să semnalăm, în paranteză, vechea concepție mistică potrivit căreia sunetele ar trebui să corespundă cu lucrurile pe care le denumesc. În contextul poeziei *Uvedenrode,* acest termen arbitrar desemnează un tărîm distinct, unic, precum Eutopia lui Palgrave. Cuvintele cu care se corelează prin rimă (gasteropode, mode) creează o sferă semantică acestui termen, arbitrar la început. La fel, dintr-un toponim oriental (Hisarlîk, unde Schliemann a descoperit urmele Troiei) a dezvoltat una din cele mai trainice construcții vizionare din literatura română.

Atenția acordată de Barbu eufoniei se bazează pe convingerea că „părțile simple ale unei poezii nu sînt cuvintele, ci versurile" *(Poetica domnului Arghezi).* De aceea „individualitatea, noțională, a cuvîntului" trebuie să fie „topită în aceea, fonetică, a versului" *(id.).* La un contemporan al lui Tristan Tzara și al lui André Breton, este paradoxală o afirmație precum : „Toate preferințele mele merg către formularea clară și melodioasă, către construcția solidă a clasicilor. Un duh rău s-a amestecat și a voit, dimpotrivă, să mă realizez, într-un fel de îngînare și sugrumare de precar tunel fără ieșiri." (Scrisoare expediată Ninei Cassian la 7 iulie 1947.) Atingem astfel o problemă fundamentală pentru înțelegerea acestui ar-

[1] Scontat de autor, efectul burlesc este subliniat de cacofonia deliberată.

Scanned with OKEN Scanner

tist : apelul la convenţii prozodice pe care majoritatea poeţilor epocii le respingea.

Dacă poezia nu poate concura muzica, o poate totuşi folosi. În *Ritmuri pentru nunţile necesare,* titlul dovedeşte clar intenţia de a stabili un ritm de expunere ;[1] dorinţa autorului fiind de a apăsa asupra ritmului în sine, poezia îşi propune o sugerare muzicală, nu de conţinut (cum avem, bunăoară, în *Nunta Zamfirei*) a nunţii. Abordînd o temă des tratată înaintea lui, Barbu a realizat un poem de pronunţată modernitate ; orice raportare la individual este exclusă. Există sunete rituale, specifice nunţii („I-ro-la-hai"), iar o atentă analiză a structurii prozodice ar dovedi că şi aceasta este menită să sugereze mişcarea ritmică a nunţii generice. Fragmentarea versurilor se face tocmai în scopul sugerării ritmului nunţii. Există unităţi prozodice organizate simetric în poezie, precum dispunerea unor elemente funcţionale din ritualul nunţii. Acel misterios *An al Geei* sugerează o nuntă „necesară" între Geea (ca teluric) şi spirit. Esenţa poeziei o constituie tocmai trecerea telluricului către cosmic, prin cele trei trepte indicate de „cheile" din partea inaugurală. Tot aici găsim un element simbolic fundamental pentru înţelegerea textului : *banda* ce învîrte totul. La acel „dinam" abstract (a nu se confunda cu umilul aparat tehnic !) se raportează întreg caruselul a cărui mişcare este sugerată în poem. Şi mai este un fapt interesant în simbolica „bandei" transmiţătoare a mişcării generate de dinam : este ideea de mişcare degradată (schimbarea energiei într-o altă formă de energie). Şi acel papagal ce „sună vechi" indică repetarea negîndită ; reapare astfel ironia surprinderii şi caricaturizării „mecanicii".

Pasiunea pentru eufonie este mare la Ion Barbu, dar el n-a absolutizat niciînd efectul sonor. Poezia clasică şi, între contemporanii autorului *Jocului secund*, poezia tradiţională cultivau virtuozitatea „tehnică" ; împotriva ei se ridică artiştii moderni, încercînd să înnobileze, adîncind, înţelesul cuvîntului *poezie*. Ion Barbu a reuşit acest lucru în perioada 1921—1924, în ciuda unor cu-

[1] Despre poemul *Nastratin Hogea la Isarlik*, Barbu mărturisea, într-o scrisoare trimisă la 21 noiembrie 1921 lui George Topîrceanu, că l-a „conceput muzical".

rioase scăpări [1]. S-a îndreptat apoi către prozodia pe care o negase, reimpunînd-o într-o vreme în care „procesul" versului păruse definitiv încheiat.

VII

Tendința spre evitarea confesiunii duce inevitabil la evidențierea latențelor vizionare ale poetului. Un creator de factura lui Ion Barbu nu putea să ocolească trecerea prin stadiul (dar nici cantonarea în el) construcției de tărîmuri imaginare ; este sugestiv faptul că notorietatea în lumea științifică i-au conferit-o „spațiile Barbilian". Ceea ce l-a ajutat să-și pună în aplicare dezideratul poetic a fost capacitatea ieșită din comun de obiectivare a unor tărîmuri fictive.

Cronologic, lirismul neconfesiv (prezent, deși mascat, încă din faza debutului) triumfă odată cu ciclul *Isarlîk* ; aici, Lumea Fabulei se substituie definitiv lirismului (aparent) confesiv. Trecerea o realizase poemul *După melci*, pe care Barbu îl considera deja învechit la data alcătuirii volumului *Joc secund*, unde n-a reținut texte anterioare celor din ciclul *Isarlîk*. Acesta din urmă este inclus pentru a ilustra o modalitate a „științei comunicate" : Fabula. Vorbind, tîrziu, despre posibilitățile de abordare a civilizației grecești, Barbu indica două căi : fabulele poeților și lucrările matematicienilor *(Formația matematică)*. Înainte de a trece efectiv de la literatură la matematici, a așezat în finalul volumului Lumea Fabulei. A optat apoi definitiv pentru „celălalt univers de curății și semne", cale de mîntuire și de comunicare în același timp.

Înainte de a pătrunde, la rîndu-ne, în amintita lume a Fabulei, să ne oprim asupra unui amănunt : poetul își încheie volumul cu textele care au inaugurat activitatea-i literară majoră. Fabula este, pentru Barbu, literatura beletristică prin excelență, arta literară în manifestarea ei specifică. Din Fabulă, trecerea spre matematici îi părea mai firească.

---

[1] În *Riga Crypto și lapona Enigel* efectul cacofonic se produce la intersecția unor versuri : „Să rătăcească / Cu altă față, mai crăiască : / Cu Laurul-Balaurul."

Să notăm și faptul că ciclul a prins contur în Germania, departe de realitățile concrete care l-ar fi putut inspira. Ion Barbu judeca specificitatea oricărei activități creatoare în funcție de viziunea intuitivă. Poemele pseudo-anecdotice din ciclul *Isarlîk* marchează în evoluția poeziei sale triumful lirismului vizionar. Poetul aprecia curentele de avangardă „în măsura în care au însemnat o revenire la imaginativ" (interviul consemnat de Paul B. Marian). Nu altceva face artistul în *Isarlîk*. Poemele trădează un instinct tradițional, spunea Barbu, înțelegînd prin aceasta „o experiență în ascendență". Căci, preciza el în pamfletul antilovinescian, „nu sincronic și în extensiune, ci pe linia de adîncire a misterului individual, vom descoperi fondul nostru de individualitate generală." Aici se află motivația adîncă a repudierii vocilor, a multiplului și, în scris, tendința spre evitarea confesiunii. „Misterul individual" este raportat la fondul de identitate generală care, conștientizat, este „codificat" în expresie obiectivă. Poetul avea mare încredere în supraviețuirea trăsăturilor etnice [1], generice. De aceea recunoștea în artă, drept „singura noutate, un gînd preexistent și regăsit : nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dor al memoriei înfiorate" *(Poezia leneșe)*. Ecoul teoriei platoniciene a reamintirii este evident. Artistul se simte atras de „memoria colectivă a rapsozilor și profeților proclamînd istorii împlinite sau numai necesare" *(Legenda și somnul în poezia lui Blaga)*. Cultura îi apărea ca o sumă de virtualități, superioare — sub aspect axiologic — instrucțiunii.

Deși în 1927 își renegă „formula" din ciclul *Isarlîk*, introduce cinci poezii la finele volumului din 1929. Mai mult chiar, într-un *Cuvînt către poeți* (1941), susținea din nou genul poeziei din *Isarlîk* : „La temeliile sufletului omului de astăzi zac straturi de păgînătate. De ele fățarnicul se rușinează, le tăinuiește cu grijă, îngropîndu-le și mai tare într-însul sau le sărăcește cu dinadins. Nebună ispravă ! Aceste funduri sunt bogăția, demonia naturii noastre și greutatea e numai să le găsim adevăratul rost.

---

[1] Despre o soră medicală din Germania îi scria soției (28 octombrie 1941) : „Văd în actele ei de autoritate manifestarea ereditățile ei vikinge [...] pe care 1.000 de ani de educație catolică nu le-a putut îmblînzi".

De ce n-ar fi Poezia rostul, domeniul acestor forțe obscure, precreștine ? Lumea cîrmuită de cetele îngerești e sigur mai dreaptă și mai sfîntă decît lumea fabulei. Dar cea din urmă e mai poetică decît cea dintîi."

În acest context înțelegem rațiunea elogierii „miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roșii — dreapta, justițiara turcime" (interviul cu Aderca). Întreaga avangardă artistică a secolului XX s-a ridicat împotriva tradiției culturale umaniste și creștine. Latinii au adus la noi creștinismul. Să nu uităm că un ilustru contemporan al lui Barbu scria despre „revolta fondului nostru nelatin" (Lucian Blaga). În ciclul *Isarlîk* Barbu exprima revolta fondului nostru necreștin ; domnișoara Hus este „rea, coclită de Apus" (poetul echivalează creștinismul cu Apusul). Văd în acest vers secretul atracției stîrnite poetului de „dreapta turcime". Aceasta favorizase proliferarea forțelor obscure „păgîne", care au culminat în acea fabuloasă lume ai cărei martori de excepție sînt, la noi, Anton Pann și Ion Ghica. Turcimea e „justițiară" pentru că, în planul mentalității colective, a apărat forțele „păgîne" de „cocleala" creștinismului. La 18 septembrie 1921, Barbu îi scria, din Göttingen, lui Tudor Vianu : „Cred că am vedere dreaptă și nici un șovinism preconceput. Totuși și cele mai mici amănunte ale vieții nemțești sunt pentru mine pretexte de comparație și de exaltare a orgoliului național. Cred adînc, și în ciuda păcatelor noastre, că suntem mai buni decît ei, în sensul unei originalități etnice mai pronunțate."

Atenția poetului nu se îndreaptă spre manifestările exterioare ale acestei originalități, ci spre sondarea în structura nevăzută a existenței. Motivarea ontologică a făcut-o în interviul consemnat de Felix Aderca : „Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale — solemnă, neașteptată — vizitînd întîia dată versurile mele și marcîndu-le : Moartea și Somnul".

Să revenim asupra unui amănunt semnificativ : orgoliul național a răbufnit departe de țară. Faptul că ciclul cel mai pronunțat „local" s-a cristalizat în Germania este grăitor în cel mai înalt grad. Utopia *Isarlîkului* este rezultatul unor reminiscențe active, care necesită o dispoziție psihică specială spre a se manifesta. „Lirica mai nouă nu are de combătut tradiționalismul ca atare,

Scanned with OKEN Scanner

ci numai tradiționalismul timid", citim în pamfletul antilovinescian. *Tradiție* înseamnă pentru Barbu mult mai mult decît părinți și bunici. Căci „a înnoda cu Asachi, Alecsandri, Bolintineanu și Conachi înseamnă a pacta cu accidentalul și particularul. Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanități clare : a Greciei, chenar ingenuu și rar, ocolind o mare. Intuiția acelui suflet e o favoare a zeilor." *(Idem)*. Cu același prilej, autorul afirma că faza în care a zămislit *Isarlîkul* marchează „căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice" decît cea a lui Nietzsche, la care, după mărturia făcută lui Aderca, aderase inițial. El pretindea poeților reînnodarea cu *spiritul* Greciei, și nu cu umanismul livresc, cu arheologia, cu descoperirile accidentale. Crezînd a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie, Barbu sugerează sinteza greco-turcă ce a influențat mentalitatea din ținuturile dunărene. Arătîndu-se preocupat (în interviul luat de Aderca) de „o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație", Barbu este interesat, deopotrivă, de „durata lumii turce" ; ca și geometria contemporană lui, artistul face concurență duratei curente, după ce cu mulți ani înainte definise durata în sens bergsonian *(Opera de artă concepută ca un efort de integrare)*.

Ipoteză morală fiind, „helenismul neistoric" de care vorbea poetul este verosimil ca spiritualitate, dar nelocalizabil în timp *(Aur netemporal)*, nici în spațiu. Pînă astăzi, *Isarlîkul* este „ultima Grecie" ; joc secund al Turciei osmanlîi și al lumii fanariote, ea este creația exclusivă a lui Ion Barbu. Ceea ce o individualizează este „aerul". Deplin închegată, ficțiunea aceasta există ca și lumea lui Homer.

Raportarea la Isarlîk a lui Nastratin Hogea și a Domnișoarei Hus este una la contingent, singura realitate fiind, aici, cea a operei barbiene. O creație precum *Domnișoara Hus* n-o putem pune în relație decît cu nebunia rigăi Crypto, deși Barbu a raportat-o la o nebună autentică din Cîmpulung și la o alta din Cișmegiu. Lumea Isarlîkului este *nebună* în sensul de *altfel* decît lumea pe care, din bun simț sau din obișnuință, o credem cea bună. Artistul i-a mărturisit lui Valerian că, în poemele „balcanice", preponderent este „elementul halucinatoriu".

Scanned with OKEN Scanner

Isarlîkul este lumea Fabulei pure. Barbu scria (în *Note pentru o mărturisire literară)* : „Întocmai cum un fenomen fizic admite un model mecanic, tot așa stările de raritate și de vis ale poeziei pot fi reduse la un model rațional". Modelul nu implică prezența în istoria empirică. Poetul a și ocolit raportările vizibile la concretul istoric. În schimb, își compara cu plăcere o eroină fictivă cu una de aceeași natură a lui Mateiu Caragiale *(Răsăritul Crailor)*. Poezia *Selim* n-a fost inclusă în carte pentru că era prea evidentă trimiterea la realități reperabile în existența concretă. Dorind să evite un atare referent, poetul a păstrat numai sugestia sonoră a Orientului : *parmanlîk, Isarlîk, hagealîk, sîk, bîldîbîk.* Sînt, de asemenea, vagi aluzii la arhitectonica orientală *(minarete)* și la port *(caftane, șalvari).*

Localizarea geografică este voit imprecisă. *Dunăre, balcan* sînt aici nume generice, echivalînd cu *fluviu, munte*. Nedeterminarea geografică este absolută în prima versiune din *Nastratin Hogea la Isarlîk*. Un indiciu al raportării la perimetrul lumii turce sînt locuitorii tărîmului (simigii, dervișii, cadîne, un pașă), cîteva elemente de onomastică, producînd și ele sugestia sonoră a Orientului (Selim, Nastratin, Kemal) și nutrimentele, care mai mult alungă foamea decît o potolesc : năut, roșcove, produse de simigerie etc.

Echivocă este, în aparență, și localizarea de ordin moral : „La mijloc de rău și bun". Mediana indică aici ordinea morală, echilibrul. Echivocul este deliberat la Ion Barbu, pentru că tocmai el oferea premisa ruperii de orice concret istoric și geografic, spre a se intra în lumea Fabulei pure.

Nastratin Hogea și Domnișoara Hus se ridică deasupra ordinii Isarlîkului. Hogea refuză darurile pașei, printr-un gest tipic de ascet : „Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el." Este refuzul lumii impure ; el, Nastratin, era singurul reprezentant autentic al Isarlîkului, numai de la el însuși accepta „daruri". Barbu a indicat tema fundamentală : Moartea și Somnul. Față de contingent, Isarlîkul e mort ; numai raportat la propria-i realitate (fictivă) trăiește strălucitor [1]. Dar ceea ce-l caracterizează este somnul rațiunii. Cetatea e „beată", „sucită", „iar

[1] Caracterul autoreferențial al textului este foarte pronunțat.

ochii tuturora călătoreau afund...“ *(Nastratin Hogea la Isarlîk)*. Încă din versul al doilea din *Isarlîk* este sugerată somnolența atotcuprinzătoare : „Pe șes veșted, cu tutun...“. Cetatea e cuprinsă de liniște („glas galeș, de unsoare...“). Cadrul zugrăvit va genera cu necesitate o anume mentalitate, lucru indicat de acel *„trebuie (s.n.)* să înflorească...“ Această lume este „Vis al Dreptei Simple ! Poate geometria / Săbiilor trase la Alexandria, / Libere, sub ochiul de senin oțel, / În neclătinatul idol El Gahel.“ În variantă, ultimul vers apărea : „Al *înfăptuitei liniști (s.n.)* El Gahel.“ Cum vedem, liniștea (interpretabilă și ca temperare a emoțiilor) o dă ordinea, Geometria. Poate de aceea ciclul (și volumul) se încheie cu o figură geometrică.

Isarlîkul face parte din primele dibuiri constante spre depersonalizarea lirismului prin edificarea unui tărîm imaginar. Un pas înainte a fost făcut în *Uvedenrode*, poem mult mai modern și mai apropiat de stadiul ultim al poeziei barbiene : cel din ciclul *Joc secund*.

Dacă nu (și) cea mai enigmatică, *Uvedenrode* este, oricum, cea mai controversată poezie barbiană. Decretată de autorul însuși, în interviul dat lui Valerian, drept „o extremală a producțiunei“ sale, a fost analizată de pe poziții extreme, unilaterale ; în timp ce unii au încercat s-o traducă în limbaj comun, reducînd-o la o aglomerare de simboluri matematice, Tudor Vianu vedea aici un adevărat arabesc sonor, „armonioase improvizații“, întregul poem fiind „o explozie de arbitrar, în care cu greu poate fi descifrat un înțeles“ [1]. Sfatul ce decurge de aici : „Să ne oprim de a substitui o construcție logică unei plăsmuiri care nu trebuie înțeleasă decît ca un joc, în care cuvintele se cheamă după afinități sonore“ [2].

Este explicabilă teama lui Vianu (care este, aici, mai degrabă partizanul unei concepții despre poezie decît analist) în fața posibilei alternative a substituirii poemului printr-o „construcție logică“ ; dar nu acesta e singurul mod de a recepta textul. Titlul este atribuit întregului ciclu din volum, motivarea stînd în felul de erotism care străbate secțiunea mediană a cărții. Sîntem

[1] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 98.
[2] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

nevoiți să readucem în discuție afirmația ilustrului înaintaș, ea neconcordînd cu spiritul operei barbiene.

Într-o variantă anterioară publicării în *Antologia* Pillat-Perpessicius, poezia se numea *Timp înghețat,* titlu ce indica oprirea evoluției într-un elementar stadiu biologic (gasteropodal) și cultural (rapsodic). Rîpa Uvedenrode este populată de viețuitoare hermafrodite, prezentate în lucrările lui Freud ca simbol al sexualității. Melcii îi apar poetului nostru drept „mult-limpezi rapsozi" pentru că instinctul cîntului nu este alterat nici de patimi, nici de „roata capului". Nimic nu tulbură echilibrul acefal al elementarelor viețuitoare. G. Călinescu observa că, aici, melcii, „prin răceala și transluciditatea lor, trezesc ideea unei sexualități pure și a hermafroditismului platonician" [1]. Ceea ce Platon visa ca împlinire umană, Barbu găsește într-un stadiu primar al evoluției animale, la viețuitoarele neajunse la treapta diferențierii sexuale ; odată cu scindarea Unicului primordial, instinctul cîntului este inevitabil alterat, singura șansă a apropierii de el rămînînd intuiția.

Vorbind, într-un rînd, despre marile tradiții ale matematicii moderne (caracterizate prin „voința de a corecta excesul logic cu întrebarea stăruitoare a naturii"), Dan Barbilian îl elogia pe Riemann, care „valorifica pentru prima dată, în domenii de cercetare aride, *intuiția fizică (s.a.)* a fenomenelor. Pînă la Riemann, numai intuiția geometrică, spațială, părea să aibă virtute investigativă" [2]. Tocmai „întrebarea naturii" triumfă în *Uvedenrode,* după ce în ciclul anterior (este vorba de dispunerea în volum, nu de ordinea creerii) frapa „excesul logic" ; ultimul apare și în *Uvedenrode,* dar exclusiv ca generator al efortului de a-l... evita.

În *Uvedenrode* poetul vrea să elibereze din atît de complicata scară genetică (biologică și culturală) cîntecul preexistent ; [3] de aceea coboară pînă la stadiul gasteropodal (și, în plan cultural, rapsodic). Experiența perso-

---

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, ed. 1941, p. 809.

[2] Aforisme selectate de Solomon Marcus, în Ion Barbu, *Pagini de proză,* ed. cit., p. 234.

[3] În amintita notă despre Riemann este citat Michelangelo pentru că „vorbește undeva de sentimentul de care se întovărășește execuția operelor sale : acela de a elibera, din piatră compactă, statui preexistente." (*Ibidem,* p. 233.)

Scanned with OKEN Scanner

nală care, după spusa lui Barbu, stă la originea acestei poezii, este disimulată pînă la totală depersonalizare, realizată prin extrapolarea umanului, a biologicului chiar. Programatic, Barbu îi declara lui Valerian : „fiind o atitudine de vis și extaz, poezia trece pe deasupra oricărui accident."

În interpretarea versurilor, Barbu însuși ne ajută prin cîteva mărturisiri. „Faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira", indica în interviul acordat lui Aderca. Demn de „antene în harfă", momentul inițial este sărbătoresc, deasupra contingenței. Autorul îi declara lui Valerian că poezia „sugerează la început un Olimp translucid și germanic, apoi o evadare în vis, totul tratat rapsodic [...] cu acea sonoritate imanentă" care ar reprezenta echivalentul „luminii imanente" din pînzele lui Rembrandt. Așadar, avem la început un Olimp locuit de cei mai puri rapsozi, purtători de Cîntec originar : gasteropodele. Absența patimilor explică strofa : „Uvedenrode / Peste mode și timp / Olimp !" Cuvîntul „Olimp" sugerează atît perenitatea, cît și seninătatea rezultată din inexistența patimilor. Rîpa Uvedenrode este un joc secund, o replică la Olimpul mitologic, purificat prin eliminarea patimilor. Astfel se explică faptul, subliniat deja, că „din rîpa vîscoasă a poftelor neutralizate, suie paradoxal către soarele «sfînt» un melos pur, ordonat de «spira» cochiliei" [1]. Să ne reamintim că în *După melci* cochilia este din var, ca și „obloanele" melcului. Același înveliș are și oul, simbol frecvent în lirica de care ne ocupăm. Isarlîkul este localizat într-un spațiu calcaros. În stare pură, varul are culoarea integratoare, rezultată din reflecția omogenă a tuturor razelor spectrului. Ordonată geometric (în spirală), „casa" melcului permite simultan o coborîre și o ascensiune : drumul luminii către baza cochiliei, unde se află „antene în harfă", generatoare de Cîntec, și drumul acestuia spre extrema superioară a cochiliei, în locul de maximă concentrare a luminii. Melcul este proiecția, la scară redusă, a „albei, dreptei, Isarlîk".

---

[1] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Minerva, vol. II, 1974, p. 468.

Scanned with OKEN Scanner

În *După melci*, plăpînda făptură găsită în pădure apărea „surd(ă) la cînt și îmbieri", pierind în momentul ieșirii din această condiție ; apăruse tentația detașării de automatism, inexistentă în *Uvedenrode*. Locuitorii „rîpei" își sînt suficienți, precum Nastratin, singura comunicare avînd-o cu „Soarele sfînt" ; „prețul" luminii este, aici, cîntecul.

Între Olimpul mitologic (idealul Greciei clasice) și Isarlîk („Ultima Grecie") se află Rîpa Uvedenrode, ai cărei locuitori senini poartă, fiecare, un Isarlîk miniatural și a căror integrare în ordinea cosmică este deplină. Rîpa Uvedenrode reprezintă un Olimp pur, acefal și muzical, echivalent al Olimpului mitologic. Spre deosebire de acesta, noul Olimp este, abia el, senin. Un vers precum „Peste mode și timp" indică perenitatea tărîmului ideal, lipsit de patimi. Finalul poemului reduce împlinirea erotică la o coborîre în Olimpul acefal și muzical. „Încorporata poftă" este depășită prin „toarcere în zale / Gasteropodale". „Toarcerea" indică refacerea Unității primordiale. Ovid Crohmălniceanu a subliniat faptul că, în *Uvedenrode*, poetul cîntă un domeniu privilegiat, unde seninătatea este impusă de natura viețuitoarelor [1]. Echivalarea extazului erotic cu o regresiune pe scara evoluției este una din cele mai fine ironii barbiene. De astă dată, ironia este lipsită de sarcasmul care o însoțea în alte poezii (ex. „dantul buf" din *Ritmuri pentru nunțile necesare)* ; este o ironie înțelegătoare, o asumare conștientă a alunecării temporare în Uvedenrode. „Înțelegerea" vine din viziunea panteistă a poetului.

Invocată de autor, „ridicarea la modul intelectual al Lirei" se realizează prin percepția Sunetului pur, prin contemplație. Poetul apelează, în scopul contemplării, la acei „mult-limpezi rapsozi", nealterați de complicații fiziologice și intelectuale ; voind că intuiască „legile" Erosului, poetul investighează stadiul anterior apariției gîndirii și chiar a ființelor monosexuate ; într-o poezie de tinerețe *(Cucerire)*, Ion Barbu vorbea de „ființa noastră

[1] „Melcul, vietate hermafrodită, prezintă pentru tradiția ezoterică o făptură perfectă, deoarece nu cunoaște incompletitudinea naturilor monosexuale, părți doar ale prototipului lor." (Ovid S. Crohmălniceanu, *vol. cit.*, p. 468.)

Scanned with OKEN Scanner

pură, desprinsă de gîndire". Dîndu-şi seama că fiinţa *gînditoare* nu se poate detaşa de acest atribut, artistul căuta puritatea în stadiul biologic anterior ivirii gîndirii. Pentru a se ridica „la modul intelectual al Lirei", contemplatorul coboară pe scara evoluţiei !

Se vede clar că lumea Fabulei este numai o cale de evitare a confesiunii, ceea ce nu alterează cu nimic lirismul. Puţine poeme confesive din istoria literaturii noastre sînt în mai mare măsură lirice decît acest enigmatic *Uvedenrode*.

VIII

Un indiciu concludent al refuzului confesiunii este şi apelul la simboluri. Pentru a evita generalizările pripite în acest foarte delicat capitol, să începem printr-o analiză de text (a poeziei *Grup*). Titlul poemului trebuie raportat la conceptul esenţial din *Programul de la Erlangen* [1] al lui Felix Klein, în a cărui descendenţă Dan Barbilian s-a autosituat în *Notă asupra lucrărilor ştiinţifice* (interpretarea prin această prismă este susţinută şi de un pasaj din articolul *Pro domo*, apărut în acelaşi an — 1927 — cu poemul analizat aici ; şi în prima poezie din volum găsim „grupurile apei"). Este vorba de conceptul de „grup de deplasări în spaţiu". Nu avem, desigur, o transpunere în versuri a ideilor matematicianului german ; dacă prezint totuşi cîteva din aceste idei, o fac numai spre a urmări modul de edificare a imagisticii barbiene.

Proprietăţile geometrice se caracterizează prin invarianţa lor faţă de transformările grupului principal ; acesta poate fi considerat, în cazul nostru, totalitatea datelor percepţiei senzoriale. Ele se dovedesc înşelătoare, generate fiind de elemente în perpetuă schimbare. Există însă proprietăţi care îşi păstrează invarianţa faţă de acest grup de transformări : „gestul închis", manifestare a intelectului.

Pornind de la sugestia din programul citat, descoperim în poem deziderатul găsirii invariantului faţă de

---

[1] Pentru locul lui Felix Klein în istoria matematicii am folosit : Oskar Becker, *Fundamentele matematicii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1978 (texte din Klein : p. 225—227).

Scanned with OKEN Scanner

grupul de transformări percepute senzorial. În obiectivarea imagistică a acestui deziderat se face apel și la reminiscențe mitologice. Primul substantiv este o aluzie la mitul cavernei, asociat însă cu ideea creștină a zămislirii omului din lut. Curios este că aluzia biblică n-o exclude, la Ion Barbu, pe cea păgînă. În poezie există elemente care justifică atît reminiscența păgînă (fînul razelor, clăile de fire stîngi), cît și pe cea creștină — versurile 1 și 8 (asocierea arderii — și varul implică arderea — cu păcatul cunoașterii, care face ca pămîntul ars să fie „nedemn"). O altă aluzie la păcatul originar o oferă ultimul cuvînt al strofei inaugurale, cunoașterea fiind, din perspectiva creștină, abatere de la dogmă, „greșeală".

Ultimul vers constituie o aluzie la reprezentarea plastică a ochiului divinității în canonica ortodoxă. Avem de-a face cu un suport imagistic împrumutat dintr-o convenție artistică. Problema ridicată este una de cunoaștere și tocmai prin aceasta poemul este tipic barbian. În întreaga lui operă se fac aluzii la cunoașterea prin senzații și la aceea prin disociere intelectuală. Prima este negată de Barbu pentru că, rod al aparențelor, senzațiile înșeală ; infinitatea lor este clar exprimată în versul : „Atîtea clăile de fire stîngi !"

Conjuncția inaugurală din versul al treilea stabilește relația adversativă între două tipuri de cunoaștere, conservînd în „subtext" dezideratul permanentei disocieri intelectuale (negată de Blaga). Chiar privind-o ca păcat, omul nu renunță la aceasta. În versurile 3—4, „greșeala" cunoașterii este afirmată cu nedisimulată „insolență".

Polaritatea fundamentală a poemului o putem depista la nivel lexical, între adjective situate în versurile extreme : „nedemn" și „virgin". Contrastul se extinde la substantive determinate : din punctul de vedere al structurii geometrice, nimic nu este mai opus triunghiului [1] decît pămîntul amorf. În plus, temnița indică închiderea, în vreme ce triunghiul (mai bine zis ochiul circumscris lui) din ultimul vers este deschis („tăiat") spre lume.

---

[1] Revenind asupra *Programului de la Erlangen*, amintesc pasajul unde Klein arată că, dacă luăm în considerare un moment spațial ca nemișcat, dintre proprietățile avute de fiecare figură, numai cele propriu-zis geometrice se conservă la deplasările grupului principal.

Scanned with OKEN Scanner

Se observă ușor polaritățile secundare, derivate : „gestul închis" care rezumă „călăile de fire stîngi" (infinitatea aparențelor) și, în alt plan, linia dreaptă, a gestului închis, cu negarea ei : „linia ce frîngi". De remarcat că linia dreaptă poate contrasta, în plan spațial, și cu imaginea firelor „stîngi" (razele care deviază la atingerea cu un corp solid sînt curbe imaginare numite în geometrie „curbe stîngi"). Altă polaritate, indicată în poem prin amintita conjuncție adversativă, se stabilește între infinitatea aparențelor și posibilitatea disocierii intelectuale.

Poemul se dovedește ilustrativ pentru caracterul eterogen al referentului barbian (în funcție de acesta termenul poate deveni simbol *poetic*). Reminiscențele mitologice — purtătoare de conotații largi — se asociază cu termeni care în matematici au denotații foarte precise.

Spre deosebire de poeții care elogiaseră matematica, văzînd în ea o întruchipare a rigorii (Novalis, Poe, Baudelaire), Ion Barbu valorifică limbajul matematic, conferindu-i conotații absente în lucrările de specialitate ; termenii științifici, prin excelență denotativi și univoci, devin polisemantici — caracteristică tradițională a limbajului poetic.

De ce am ales poezia *Grup* pentru analiza de mai sus ? Simbolul poetic implicînd astăzi o sferă conotativă foarte largă, am recurs la metoda empirică de a arăta, pentru început, ce *nu este* (cel puțin în accepțiunea tradițională) simbol poetic în *Joc secund*. Orice cuvînt din limbile naturale fiind simbol (lingvistic), trebuie să fim foarte atenți în acordarea calificativului de *poetic*. S-a arătat că, în vreme ce limbile naturale se caracterizează prin arbitrarul semnului (nu intră aici onomatopeele), în poezie „adecvarea structurală dintre distribuțiile omologate ale expresiei și conținutului se manifestă la nivelul tiparelor femice și semice".[1] Are loc o permanentă reducere a distanței dintre semnificant și semnificat. În ce măsură o putem semnala în *Joc secund*, unde neconcordanța între sistemul referențial al lectorului și cel al scriitorului este[2] certă ? Se produce în acest caz, la

---

[1] Algirdas Julien Greimas, *Lingvistica structurală și poetica*, trad. rom., în antologia colectivă *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972, p. 252.

[2] Cu excepția cititorilor matematicieni, firește...

Scanned with OKEN Scanner

lectură, receptarea ca simboluri a unor termeni strict denotativi.

Cel puțin două din ciclurile volumului *(Joc secund* și *Isarlîk)* șochează prin raritatea simbolurilor tradiționale. Tocmai de aceea cele prezente (îndeosebi în ciclul *Uvedenrode)* sînt atît de semnificative. Dacă începeam analiza cu ele, puteau apărea drept ceea ce nu sînt : o caracteristică a poeziei barbiene.

Există în aceasta numeroase simboluri consacrate din mitologia clasică, din astrologie, alchimie, esoterism, folclor, creștinism ș.a.m.d. În cazul lor, mai mult decît depistarea originii (există multe reminiscențe mitologice neidentificate ; în plus, ocultismul l-a preocupat întotdeauna pe autor) contează integrarea în poemul barbian. Atitudinea artistului față de simbolurile tradiționale este similară celei avute față de convențiile prozodice ; va fi, de aceea, necesară urmărirea accepției inedite conferite de poet simbolurilor consacrate. Riposta față de simbolism se explică prin faptul că, în poezia barbiană, simbolul era simplu suport imagistic și nu elementul structurant al întregului.

Să ne oprim spre exemplificare asupra poemului *Paznicii.* Masivă este aici prezența simbolurilor astrologice (textul a apărut inițial în *Contimporanul* cu titlul *Dansul planetelor exterioare).* Prima jumătate contrastează flagrant, sub raport lexical, cu poemul anterior analizat. Avînd în față această jumătate, adepții exegezei „clasice" pot fi fericiți : li se oferă prilejul a-și utiliza în chip spectaculos erudiția, arătînd că „Jup" e prescurtarea cutărei planete din sistemul solar și că ea simbolizează în astrologie cutare lucru iar în alchimie desemnează cutare element. Discuțiile ar continua în același mod cu „Uran", care este prescurtarea... ș.a.m.d. Ce rost au astfel de decodări în receptarea poeziei ? Evident, nici una. Barbu însuși n-a ținut atît la semnificația particulară a planetelor citate, ci la *conexiunea* lor ! Partea a doua a poemului dovedește rolul secundar jucat aici de simbolurile astrale și tocmai în aceasta stă originalitatea artistului. Simbolurile pe care tradiția le-a investit cu arhicunoscute conotații (vezi și aluzia zodiacală din al patrulea vers) sînt tratate aici cu o nonșalanță dezarmantă. Caracteristică lui Ion Barbu este acordarea sensului generic unor substantive cu denotații foarte precise.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, satelitul Terrei, care apare în partea a doua ca substantiv comun („Apusă-în cărbunii din lună") primește în prima parte sensul generic de planetă, alăturîndu-se celor nouă cunoscute și dînd versul atît de insolit, care n-ar fi putut apărea în poezia tradițională : „Din zece Lune, în rampă..." Mai mult decît prezența lexicului astrologic interesează imagini precum cea de o excepțională plasticitate a banalizatei Căi Lactee : „Al lumii rîu static de lapte."

Nu altul este cazul în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, unde același lexic „prețios" este tratat cu o nonșalanță tipic barbiană. O confirmare a celor afirmate pînă aici o constituie cunoscutele versuri în care termeni din astronomie sînt folosiți pentru sugerarea bufonă a actului erotic :

Aphelic (α)
Perihelic (ß)
Conjunctiv (dodo)
Oponent (adio !).[1]

„Dantul buf" figurat cu un lexic atît de prețios ! Rîsul mucalit al autorului e mai vizibil ca oricînd (folosirea bufonă a unor astfel de simboluri tradiționale o întîlnim — semnificativă prezență ! — și în poeziile de circumstanță).

Unul din puținele cazuri în care un simbol structurează poemul barbian îl oferă *Oul dogmatic*. Apare aici chiar sintagma neechivocă „ou-simbol". Ca și în *Grup*, găsim relația adversativă între cunoașterea senzorială (asociată aici cu satisfacerea unor nevoi vitale) și cea prin disociere intelectuală ; analogia este frapantă și la nivelul aparențelor structurale. În ambele poeme, conjuncția de la începutul celui de-al treilea vers indică relația adversativă ce *revine* spre sfîrșitul poemului într-o recurență prozodică de efect : „Încă o dată : / E Oul celui sterp la fel, / Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el." Sensul inițiatic este vizibil și a fost deja subliniat de G. Călinescu : simbolul acesta este o imagine care exprimă în același

[1] Pentru decodarea integrală a versurilor vezi Marin Mincu, *Ion Barbu. Texte comentate*, București, Editura Albatros, 1975, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

timp ordinea în microcosm și în macrocosm.[1] Valoarea simbolică a oului este sugerată nu doar în sintagma (discursivă) citată, dar și în versurile : „Om uitător, ireversibil, / Vezi Duhul Sfînt făcut sensibil ?“ Este intuită aici valoarea de imagine a simbolului, sub care, totuși, Barbu indică referentul cognitiv : „Îl urcă-în soare și cunoaște !“ Este evident însă că, în lipsa unei realități artistice superioare, fondul didactic al inițierii ne-ar lăsa indiferenți.

În ciclul *Uvedenrode* nu poate trece neobservată prezența simbolurilor folclorice (Laurul-Balaurul) și a aluziilor etimologice (Crypto). Simbolurile tradiționale — relativ frecvente în versurile anterioare anului 1921 — apar cu totul sporadic în ciclurile *Joc secund (Aura, Steaua imnului)* și *Isarlîk* (Argos, Scorpie, Săgetător, El Gahel).

În ciuda prezenței simbolurilor, nu văd, acum, rostul antologării și indicării provenienței lor. Ar fi o treabă de rutină și ar spori inutil numărul paginilor. Avem nevoie nu atît de catalogarea simbolurilor, cît de un mijloc eficient de evitare a confuziei semantice (chiar dacă, uneori, ea poate contribui la realizarea efectului poetic ; unul nescontat de autor).

Mai interesante sînt, în cazul lui Ion Barbu, simbolurile numite de Henri Morier „contingente“ ; sînt cele pe care scriitorul le descoperă, atribuind o valoare simbolică unui obiect, unui fapt trăit, unei ființe sau unei circumstanțe.[2] Prin faptul că trimit la o realitate autonomă, coerentă, și unele aluzii livrești dobîndesc valoare de simbol (vezi cele la scrierile lui Edgar Poe și altele la propria-i operă). În *Grup* este mai evident ca oriunde că termenilor utilizați în matematici pentru valențele denotative, Barbu le exploatează în lirică valențele sugestive. Tocmai pentru că au denotații precise, termenii științifici generează atîta ambiguitate cînd sînt scoși din contextul lor (în cazul cuvîntului „grup“, prezența lui în limba comună generează la rîndu-i ambiguitatea).

Ceea ce-l deosebește radical pe Ion Barbu de clasicizanți (cu care, în alte planuri, are tangențe) este atitu-

---

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 809.

[2] Folosite în sens generic, unele toponime (Bosfor, Balcan, Dunăre, Turcia) dobîndesc valoare simbolică.

Scanned with OKEN Scanner

dinea activă față de simbolul existent (lingvistic, artistic, matematic etc.). Nu-i plac „prefabricatele", iar cînd preia un simbol cunoscut, are „grijă" ca sensul să nu fie univoc.

Cum nu-mi propun un studiu exhaustiv asupra simbolisticii barbiene, o discut numai în măsura în care argumentează ideea că autorul a tins conștient spre obiectivarea discursului liric. În poeziile de circumstanță, simbolul este mai transparent și aluziile mai clare.

În anii formării intelectuale a lui Dan Barbilian, atmosfera poetică europeană nu se rupsese de simbolism. Cel puțin cîteva din trăsăturile absolut caracteristice curentului ar fi trebuit să-l cîștige pe Barbu : viziunea simboliștilor în artă implica „universala analogie", iar reprezentanții marcanți au susținut incompatibilitatea lirismului cu anecdotica, retorica, raționalitatea didactică și efuziunea sentimentelor.[1] Preluînd de la simboliști tehnica fundamentală[2], le-o refuză pe cea superficială. În pamfletul antilovinescian (1927), vedea în „răposata simfonică a simbolismului", o „experiență negativă încheiată acum 20 de ani" ; aprecia că „lirismul nou se limpezește de apele, mai luminate, ale unei melodice arhitectonice : modul dorian (al lirei), echivalentul simplicității cîntării bisericești." Un an mai tîrziu, condamna drept *poezie leneșe* „jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultimi-simboliști. Palidă ca un altoi neprins ; oribilă, tremurătoare ca un plămîn expectorat." Ulterior a scris în articolul despre Blaga că, abuzînd de „procedeul dezvoltării succesive, simfonice, a imaginilor", simbolismul s-a înșelat asupra „destinului propriu al poeziei". Și iată cum, în anii rodnici anteriori volumului (1927—1929), raportarea la simbolism este constantă ; ea nu va înceta să apară, sporadic, și după 1929.

De remarcat că în memoria sa culturală referentul negativ nu îl constituie opera marilor simboliști, ci *caricatura* curentului, utilizată ca „minge de antrenor", cu

---

[1] Dinu Pillat, *Simbolismul*, în (colectiv) *Dicționar de termeni literari*, ed. cit., p. 403.

[2] În adolescență gîndea — pe urmele lui Rimbaud — la valoarea vizuală a vocalelor, după cum singur își amintește într-o poezie ocazională scrisă în 1921 pentru Simon Bayer : „Tournant ma tête lourde d'avoir un peu pensé / À la valeur visuelle de a, o, u, i, é /Je romps ta songerie et lance une sottise..."

toate că la mulți simboliști a făcut referințe elogioase, cîțiva numărîndu-se printre preferințele sale poetice! Unul dintre ei (Moréas) propusese chiar denumirea curentului... Ion Barbu are, paradoxal, afinități cu estetica școlii (fiind unul din cei mai importanți descendenți ai lui Mallarmé pe plan mondial) pe care a discreditat-o în chipul cel mai consecvent.

Pompiliu Constantinescu observa în 1930 că „poezia d-lui Barbu s-a dezvoltat în afara simbolismului“,[1] fără a preciza importanța esteticii simboliste în cristalizarea dezideratului poetic al literatului român. Ceea ce Barbu respingea în estetica simbolistă era impresionismul eminamente subiectiv. Artistul care credea în unitatea Universului și, implicit, în calitatea de eșantion a fragmentului, s-a ridicat împotriva modalității *formale* de expresie a simboliștilor.

„Experiența negativă“ de care vorbea se vede a fi fost foarte incitantă, constituind un referent fundamental în geneza și evoluția poeticii barbiene.

Încă din primul său articol literar *(Opera de artă...)*, Ion Barbu scria că unele poeme de Nichifor Crainic sînt „minunate ca viziune, dar păcătuind prin inadvertența explicitării simbolului. [...] Ideea trebuie să facă corp comun cu sensibilizarea ei — și numai un act spontan de simpatie să ne-o reveleze ; în nici un caz o rece apercepțiune.“ Pentru tînărul poet, simbolul era una din căile „științei comunicate“, poate calea cea mai sigură de sugerare a omogenității Universului. Deducem din citatul de mai sus că simbolul nu poate fi perceput decît pe cale intuitivă. Deosebind, în lirică, figurația de alegorie, Barbu le găsește echivalenți matematici în operație și formulă : „Operația : transformare, liberă permutare de chipuri în domeniul aceluiași grup. Formula, doar memoria consemnată a uneia singure din aceste operații.“ Intuiției simbolice nu-i găsește echivalent, ea fiind aceeași în literatură și matematici ; Barbu o definește prin raportare la figurație și alegorie : „Figurația e mai abstractă decît intuiția și mai naivă ca alegoria“ *(Salut în Novalis)*.

„Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de exis-

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, ed. cit., vol. 1, p. 180.

tență" — îi mărturisea lui Valerian, pentru ca ulterior să-i spună lui Aderca : „Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite". Prin integrare poetică, el recreează ordinea adîncă a Universului. Poeziei i se atribuie meritul de a iniția prin sugestie. Aluziv și insinuant, acest mod de comunicare implică recurgerea la simbol. G. Călinescu făcea observația fundamentală că „simbolul este în hermetism corespondentul legii în gîndirea logică" și că „simbolul mișcă intelectul, dar nu rațiunea, deoarece nu stabilește raporturi de cauzalitate în lumea fenomenală." [1] Reiese clar inutilitatea „traducerii" liricii barbiene prin decodare (ceea ce nu exclude interesul didactic al operațiunii). O tîrzie versificare ocazională (15 iunie 1956) ne poate deruta, Barbu vorbind despre „Cartea ritmurilor unde / Semnul singur stăpînește." Se pare că, în acel ceas tîrziu al conștiinței sale artistice, cunoașterea însemna pentru el decodare de semn. [2]

IX

Convenția autoimpusă în volumul *Joc secund* exclude manifestarea confesivă. Și am arătat că prezența relativ mare a rostirii la persoana întîi singular nu subminează tendința către manifestarea indirectă a eului (este vorba exclusiv de poemele intrate în volumul din 1929). [3]

Și totuși...

Să începem prin indicarea vocii lirice ca „personaj" al unor versuri. Un caz insolit îl găsim în poemul *Falduri*, scris în 1926. Vocea lirică se constituie în personaj deosebit de persoana empirică a autorului, dar înglobează, în final, experiența poetică a acestuia : „Ce gînd tîrziu mă suflă-acu ? / Să vînturi nopții «Bu-hu-hu» / Ca la un cîntec, altădată ?" Se face aluzie la *Chemarea moso-*

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 809.

[2] Cu aproape un deceniu înainte, cunoașterea supremă îi păruse „cunoașterea extatică a lumii sensibile", teoretizată în conferința despre Rimbaud.

[3] Înainte de 1921, folosirea primei persoane a singularului era frecventă (*Cînd va veni declinul*, *Umanizare* ș.a.), fără să putem vorbi de lirism confesiv. Un poem de tranziție spre modalitatea de expresie ce-l va caracteriza pe autor îl constituie *În ceață*, datînd de la începutul anului 1920.

rului, datînd din iarna 1921—1922. Exprimarea de către vocea lirică a experienței autorului este foarte rară în volumul din 1929. O mai întîlnim în evocarea din *Desen pentru cort* (1927). Tot o amintire strict personală aflăm în poemul *In memoriam*: „Primăvară belalie / Cu nopți reci de echinox. / Vii și treci, / Și-învii, stafie, / Pe răpusul ciine Fox!" Afectivitatea răzbate liberă de astă dată („Primăvară belalie, / Insomnii de echinox, / DiminețI, lăsați să vie / Cum venea, băiatul Fox"), poezia prezentînd fără îndoială cea mai spectaculoasă erezie de la programul poetic din unghiul căruia a fost structurat volumul.

Drept erezie (fără ca artistul să se abată și formal de la programul amintit) ar putea fi interpretat și cunoscutul *Edict*, în care văd momentul suprem al întregului volum. Cariera lirică a lui Ion Barbu a fost o tatonare a acestui *Edict*. El are caracterul sentențios sub care se simte bucuria triumfătoare a inițiatului: „Dogoarea, podoaba: răsfețe / Un secol cefal și apter. / — Știu drumul Slăbitelor Fețe, / Știu plînsul apos din eter." Acel *știu* repetat este expresia extazului. Dogoarea („o sobă") și podoaba („această pontifică lună") sînt cele două „mumii" ce domnesc între muritori; întregul ciclu *Isarlîk* o dovedește. Primul vers al strofei citate exprimă clar bucuria depășirii stadiului în care era gustat un atare „răsfăț". În variantă, versul apăruse: „Ecouri, dogoare, răsfețe..." Vocea lirică știe acum să vadă dincolo de aparențe, transmițînd „adormiților" concluzia dătătoare de extaz. O experiență poetică structurată în jurul problemei cunoașterii trebuia, în mod firesc, să conțină o atare afirmare a triumfului inițiatului. Așa cum în *Uvedenrode* apărea extazul erotic, în *Edict* îl depistăm pe cel cognitiv, manifestat în „Versul Jubilator" amintit în *Poezia leneșe*.

Bucuria de aici este exclusiv de ordin cognitiv. Desfătarea comună lipsește; finalul sugerează traiul plin de claustrări al asceților. Este o bucurie comparabilă cu aceea din *Steaua imnului* („Să port — sub raze deget șters înting — / Un liniștit, un rar și tînăr mugur / Prin ger mutat, prin tufele de zinc, / La stîncile culcate: să le bucur"), nu însă și cu aceea din *Nastratin Hogea la Isarlîk*, unde bucuria era asociată cu strălucirea și învierea: „Și iată / Lucești în bucuria cetății înviată!" (în va-

Scanned with OKEN Scanner

riantă ultimul vers era: „Te-întorci în bucuria cetății înviată"). Fața tristă a ascetului perturbează bucuria cetății.

O manifestare confesivă este depistabilă și în poezia considerată, prin tradiție exegetică, drept cea mai impersonală din volum. În versul „Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste" putem vedea o aluzie la poezia din 1929, care este o ieșire („dedus") din contingent. De ce n-ar fi acest contingent lirica barbiană anterioară? Versul „Intrată prin oglindă în mîntuit azur" permite interpretarea, sugerînd clarificarea („limpezirea") conștiinței creatoare. În acest caz, „Înecarea cirezilor agreste" semnifică renunțarea la poezia decurgînd din înfieratul „principiu elementar". Jocul mai pur — secund față de cel practicat anterior — ar fi lirismul din anii 1926—1929. În același sens, se poate interpreta poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare* ca autobiografie a poetului (nu a omului empiric!).

Aminteam afirmația barbiană că *Uvedenrode* a fost, la origine, poezie ocazională. Și cît de impersonală este forma pe care o cunoaștem! Dar Booth a dovedit că, în literatură, tehnicile impersonale încurajează subiectivismul. Barbu voia să se „ocupe" de uman (ca și de senzații) fără să se angajeze în mod direct. Avem de-a face cu o impersonalitate impusă în sfera „tehnică" a creației, ceea ce nu exclude deloc manifestarea eului. Artificiul estompează emoția, temperînd-o. De remarcat faptul că în volum a preferat sarcasmului — ironia. În ciuda artificiului, însă, calificările precum „dantul buf" indică destul de clar firea autorului.

Și fiindcă Barbu a abandonat Poezia în favoarea Matematicilor (căutînd un mod de mascare a manifestărilor temperamentale), să nu neglijăm tensiunea emoțională inclusă în formularea matematică. Dan Barbilian a afirmat cîndva că „matematicile pun în joc puteri sufletești nu mult diferite de cele solicitate de poezie și artă"[1]. În evocarea lui Wilhelm Blaschke, găsim o altă confirmare a acestei convingeri: „În chiar impersonalele matematici, se poate da figură proprie unei lumi de forme și semne. [...] Matematicile nu sînt acea construcție monotonă, resfrîngere a unui spirit identic lui însuși, din care diferențele de rasă ale diverșilor fabricatori și orice altă notă

[1] Cf. *Aforisme* culese de Solomon Marcus, ed. cit., p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

caracteristică se exclude ori anulează. Această părere răspîndită printre profani e greșită. Rigoarea demonstrației matematice lasă loc liber unui mod personal de a se dirigea printre făpturile raționale, pe care, de altfel, spiritul însuși le evocă."

Din perspectiva acestui pasaj, o nuanțare se impune : excluderea din poezie a expresiei temperamentale nu înseamnă deloc estomparea personalității ; lui Eugen Lovinescu i se reproșează tocmai „aplicarea sistematică a procedeului aritmetic, al mediei", care a dus, în *Evoluția poeziei lirice*, la o condamnată „absență de relief". În același articol vedem că poezia dorită de Barbu era „o muzică fără pasiune", nu fără individualitate. Concurența este făcută îndeosebi emoției (nu doar duratei) curente. Și încă o precizare : nu emoția este refuzată, ci expresia ei necenzurată.

Excluzînd din lirică simpla confesiune, Ion Barbu voia ca poezia să oglindească spiritul, și nu oscilațiile temperamentale ale autorului. Personalitatea acestuia se manifestă în elaborarea intelectuală (singura inconfundabilă), în prelucrarea emoției și a fondului temperamental.

Amintisem cu alt prilej de eul generic, neconfesiv, din unele texte. Îl întîlnim și în poemul *Orbite*, publicat în 1929 sub titlul *Ochean*. În prima parte găsim eul generic („Colo, dimineața mea, / Viu altar îți miruia : // Ca Islande caste, norii / În, dorită, harta orii, // Ageri, șerpii ce purtai, / Șerpii roșii, scurși din rai, // Și, cules, albastrul bențiii / De pe jerbele Juvențiii."), în timp ce erezia este pronunțată în a doua parte : „Lăncile de iarbă mici / Le păzea cățeaua Bitsh, / Inimi mari dormeau pe țară, / Munți, cu sîngele afară... // Cunoscut acelor zori / În fîntîni, / în șerpi, / în nori."

Lirismul confesiv nu lipsește din poezia barbiană, dar nu-i este definitoriu (ceea ce nu înseamnă că, atunci cînd apare, nu este semnificativ). În finalul poeziei *Mod*, dorința este exprimată la persoana întîi singular, lirismul confesiv — existent — tinzînd spre manifestarea mascată. Confesiunea este mai vizibilă în *Desen pentru cort*, spre a triumfa în *Paralel romantic*. Poemul din urmă a fost inspirat, după mărturia Gerdei Barbilian, de imaginea medievală a orașului Tübingen, văzută de pe înălțimea unei coline din apropiere.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a urmări cum a ajuns la mascarea experienței individuale (căreia i-a conferit un grad înalt de generalitate), o comparație cu poezia *Un personaj eteroman* este edificatoare. Însăși publicarea separată a celor trei strofe contribuie la disimularea emoției, izolată de contextul lămuritor. Mai ales în strofele doi și trei, evocarea nu se reduce la descripție. De remarcat măsura în care emoția individuală este eclipsată în construcția obiectivă a cadrului. Dacă nu ni s-ar fi spus că este vorba de imaginea Tübingenului, am crede că ni se oferă o ficțiune (o altă lume a Fabulei), nicidecum o evocare. De altfel, tocmai aceasta a urmărit artistul. În această direcție, punctul extrem a fost atins în *Isarlîk*, în înțelegerea căruia *Paralel romantic* ne poate fi de un real ajutor.

Este cert substratul subiectiv al unei atari lirici ; însăși alegerea manierei este subiectivă, motivarea diferind de la caz la caz. Subiectivă este atitudinea față de ceea ce preexistă poemului, inclusiv opțiunea pentru o anume convenție. Poetul preferă modalitatea indirectă de expresie, apelînd la măști (voci) lirice, la dramatic și la epic, sau adoptînd un stil sentențios. Rezultatul prim este aspectul „impersonal" al operei. Artistul conferă un aer de generalitate emoției sau o transpune într-un plan de existență imaginar. Rezultă o detașare de obiectul poemului, o perspectivă capabilă a masca temelia subiectivă a liricii. Caracterul impersonal al primelor versuri fusese remarcat imediat și Lovinescu găsea cuvenit să-l apere pe autor de această învinuire, arătînd cîtă viață palpită sub forma glacială. [1]

Lirismul barbian este, substanțial, gnomic, avînd întotdeauna (chiar dacă mascat) un caracter sentențios. El poate „vorbi" uneori chiar despre lirismul... confesiv, sau îl poate mima, fără să fie așa ceva. Confesiunea directă se exclude din principiu, poetul văzînd în confidență, sinceritate, naivitate, simple pretexte pentru a „ridica orice proză la măsura de aur a lirei" *(Poezia leneșe)*. Cei care cunoșteau temperamentul artistului au fost surprinși de poezia pe care o practica. Dar atît de pasionalul autor știa de la Rimbaud că, în lirică, „Je est un autre".

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, *Evoluția poeziei lirice*, București, Editura Ancora, 1927, p. 400 ș.u.

Scanned with OKEN Scanner

Profilul creatorului ar fi incomplet conturat dacă n-am semnala, oricît de fugar, *versurile de circumstanţă*; ele au avut o contribuţie determinantă la constituirea biografiei galante a poetului şi matematicianului. Atît de numeroase erau, încît autorul s-a simţit obligat să se refere la ele în *Index*-ul *cronologic* din 1929.

Ceea ce conferă unitate acestor compuneri este practicarea poeziei ca tabiet. Notarea burlescă a momentului (tocmai ceea ce în genere ocolea Barbu !) este frecventă, multe fiind create în locuri de petrecere (ex. *Un sage esprit*). Într-un rînd, catrenul este adecvat... ilustraţiei de pe cartea poştală (reprezentînd o cunoscută crîşmă studenţească) unde a fost scris : „Nici Amsterdam, nici Haga, nici Düsseldorf renan / Nu au drăgălăşia şi calmul suveran / Al liberei Hannovre, în care am iubit / Atît, şi-a cărei perlă e Mutter Pisewitt".

Un poem redactat în limba franceză *(Qu'il fouille...)* versifică elemente biografice. Nu lipsesc din compunerile ocazionale nici versurile licenţioase *(Tante Buhr !)*, nici atitudinile „acide". Iată o superbă ironie la adresa păşunismului liric : „La Franciscaner, ceaiul şi-o Abendbrot săracă... / Vorbim încet de dama şi patria valacă, / De-o viaţă mai tihnită în fundul vreunui sat, / De vacile lăptoase cu pîntecul lăsat, / De multe şi mărunte... Iar peste astea toate / — Viziune rîzătoare printre fluide roate / De fum de nicotină din gît de pipe scos — / Postura unui prieten puţin cam preţios."

Poezia este privită în atari compuneri ca simplu exerciţiu retoric. Factura este preponderent ludică şi reminiscenţele livreşti sînt numeroase. De ce trebuie să ţinem seama de aceste facile versificări ? Pe de o parte pentru că în unele din ele se află versuri excepţionale, şi, pe de altă parte, pentru că austeritatea din *Joc secund* oferă o imagine parţială a creatorului. În plus, stihurile acestea abandonate fără nostalgie dovedesc propensiunea spre artificiu ; ele se constituie într-o creaţie complementară celei care l-a impus pe Ion Barbu. Nu echivalentă sub raport valoric, dar necesară înţelegerii fenomenului poetic barbian, tocmai prin opoziţia în care se află faţă de principiile artistice în baza cărora a fost edificat *Jocul secund*.

Scanned with OKEN Scanner

X

Rezultatul cel mai spectaculos al eforturilor deliberate ale lui Ion Barbu în domeniul poeziei este autointegrarea într-o tradiție pe care, aparent, o refuzase. În 1934, D. Nanu susținea că Barbu nu este „un produs al pămîntului" nostru, după ce autorul incriminat condamnase violent pactizarea cu accidentalul. Volumul din 1929 a constituit un gest taxat de unii drept impostură ori cel mult manifestare a unei dexterități deosebite.

Neînțelegerea a fost scontată de autor (poziția față de tradiție și-a exprimat-o răspicat în comentariul făcut cărții lui E. Lovinescu : *Evoluția poeziei lirice)* și este de admirat modul deliberat în care și-a impus prezența în dezvoltarea organică a poeziei românești. *Originalitatea lui este premeditată.* Măreția operei lui poetice stă în faptul că, fiind la început un fenomen izolat (îndeosebi după 1922), insolit pînă la ostentație, a reușit să se integreze în evoluția necesară a liricii românești, influențînd-o în chip decisiv.

În istoria poeziei noastre, articolul *Poezia leneșe* este, într-un fel, analog atitudinii maioresciene „în contra direcției de astăzi în cultura română". Dar acțiunea devine plenară abia cînd semnatarul articolului tipărește *Jocul secund.* „Poeziei leneșe", Barbu îi opunea acest volum programatic, menit să demonstreze practic valabilitatea principiilor estetice în care credea autorul în anii 1927—1929. Pînă atunci, „programul" artistic și-l exprimase în categorii negative. Articolul din 1928 justifică omisiunile făcute în propria operă (renunțarea la orice poezie ce putea fi apropiată de tipurile înfierate).

Volumul de eseuri anunțat în anul 1930 [1] n-a fost tipărit ; poetul a opus creației contemporanilor exclusiv lirica din *Joc secund.* Poziția teoretică și-a abandonat-o în reviste. Articolul din 1928 și volumul din 1929 formează un organic corp comun, primul constituind prologul teoretic al celui de-al doilea. Ion Barbu s-a aflat în situația de a dubla o poziție teoretică tranșantă cu

[1] Ziarul *Vremea* anunța, în numărul de Paște, că Ion Barbu pregătește un volum de articole pentru editura Cultura Națională. Neapariția cărții este grăitoare ; scriitorul a preferat să rămînă în fața cititorilor săi prin *Joc secund*, unde erau implicate și reflecțiile-i estetice.

Scanned with OKEN Scanner

poezia însăși, recreată practic pe alte baze decît ale contemporanilor săi. Radicalismul lui estetic poate fi raportat la Maiorescu ; ca și junimismul „Junimii", cel al lui Ion Barbu a fost o ostentație necesară și fertilă. Influența majoră a lui Ion Barbu în poezia românească stă în faptul că, prin opera și prin idealul său poetic, a impus un nivel de exigență estetică sporit. *Joc secund* urmează logic discreditării poeziei sămănătoriste de către Lovinescu și se înscrie în contemporaneitatea reformatorilor europeni ai liricii. Asimilînd în chip creator experiențe artistice din cele mai felurite (e suficient să-i amintim pe Bolintineanu și pe Mallarmé), Barbu a sintetizat din perspectivă românească poezia europeană.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA

I. PORNIND DE LA SINTAXĂ... II. IMPRESII ŞI SENTIMENTE. III. REVOLTA FONDULUI ORIGINAR. IV. TAINA : CRITERIU AL POETICULUI. V. TĂCEREA CA SEMNIFICAT. VI. REABILITAREA BIOGRAFICULUI. VII. REABILITAREA CONFESIUNII ? VIII. CLASICISM TRECUT PRIN „ANARHIE". IX. „MINTE" ŞI „INIMĂ". X. FORŢA DINAMIZATOARE.

I

Cu cît mai sofisticate devin căile de acces spre opera de artă, cu atît mai şocante par (cînd, rar, se mai apelează la ele) metodele empirice de abordare literară. Dacă am optat pentru una dintre cele mai vechi „unelte" ale exegezei, n-am făcut-o dintr-o (la modă...) pasiune „retro", ci din convingerea că analiza sintactică este relevantă în cazul de faţă. Se înţelege că modernitatea putea fi reliefată, mai spectaculos şi, poate, mai convingător, cu metodele de ultimă oră ale criticii ; faţă de ele, abordarea de faţă oferă soluţia oului lui Columb.

Este frapantă frecvenţa cu care construcţia adversativă apare în opera poetică a lui Lucian Blaga. Nu este vorba de folosirea ei intenţionată, ci, mai degrabă, de preferinţa inconştientă pentru o structură sintactică. Am analizat numai pe un text reprezentativ *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)* „mecanismul" opoziţiei adversative, mulţumindu-mă apoi să indic alte texte unde apare.

Plasat în fruntea volumului de debut, textul a dobîndit un loc de referinţă în întreaga creaţie a poetului. Ciudată la prima vedere este raritatea conjuncţiilor adversative : numai două în douăzeci de versuri, prima figurînd abia către mijlocul poemului. Cu toate acestea, structura adversativă a discursului este atît de evidentă şi de

Scanned with OKEN Scanner

sugestivă, încît nici o analiză nu o poate trece cu vederea.

Primul vers exprimă negația unei acțiuni, negație extinsă și în versurile ce-i succed :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
Și nu ucid
Cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
În calea mea
În flori, în ochi, pe buze ori morminte... [1]

Negația inițială este introdusă pentru a reliefa o afirmație, iar conjuncția amintită indică raportul de adversitate : „Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". Poetul a înlocuit posibila prezentare declarativă printr-un sistem binar în care negația precede afirmația, subliniind-o. Justificarea din final („Căci eu iubesc / Și flori și ochi și buze și morminte...") se raportează atît la acțiunea negată, cît și la contrariul ei.

Deși prima conjuncție adversativă apare relativ tîrziu, relația este sugerată încă de la începutul poemului, unde folosirea pronumelui urmat de două negații duce la puternica reliefare a acelui bătăios „eu". Evidențierea pronumelui urmat de negații indică posibilitatea acțiunii opuse.

Ceea ce anticipase începutul poemului se întîmplă în versul al șaselea : apare, exprimat, subiectul acțiunii negate („Lumina altora / Sugrumă vraja Nepătrunsului ascuns / În adîncimi de întuneric."). Versul-subiect „lumina altora", urmat de cele două versuri citate, formează o unitate simetrică celei din versul (tot subiect) nouă și din cel care-i succede : „Dar eu / Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină." Aceste unități se află într-o evidentă relație adversativă. Același tip de relație este introdus în comparația : „Și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / Nu micșorează, ci tremurătoare / Mărește și mai tare taina nopții..." Tehnica este a cuburilor ce intră unele în altele, diferind prin dimensiuni, dar conservînd „legea de organizare", adică raporturile și unghiurile.

---

[1] Am respectat (într-un singur citat) dispunerea versurilor în ediția princeps, spre a oferi o mostră a organizării grafice dorite de autor.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența aceleiași relații atît la nivelul întregului poem, cît și la cel al fragmentului izolabil este un indiciu concludent că avem în față un raport sintactic care, la Blaga, nu apare deloc întîmplător. Acest raport între acțiuni posibile stabilește un anumit regim relațional în poem. Dintre efectele lui amintim folosirea în regim adversativ a pronumelui subiect „eu" ; aici, acesta trebuie privit prin prisma relației analizate. Astfel spus, în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* pronumele subînțelege sintagma : „eu, spre deosebire de alții".

Spuneam mai înainte că procedeul înlocuirii declarativului printr-un sistem adversativ era mult îndrăgit de Blaga. Este grăitor faptul că structura din poemul comentat apare și în exprimarea aforistică a aceleiași idei : „Datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult, încît să-l prefacem într-un mister și mai mare" (*Pietre pentru templul meu,* 1919).

După ce am vorbit de structurarea adversativă și de unul dintre efectele ei, sîntem datori să vedem în ce măsură ea era necesară aici. Altfel, am rămîne la analiza sintactică a poemului și efortul s-ar dovedi steril.

Funcționalitatea artistică a raportului amintit nu-i greu de demonstrat. Prezentarea afirmației însoțite de un termen negativ sporește simțitor efectul. Informația se îmbogățește denotativ, iar conotațiile virtuale se înmulțesc. Lucrul se observă și în vorbirea curentă. Dar ceea ce ne interesează în primul rînd este funcționalitatea *poetică* a amintitei structuri sintactice. Ea are darul să introducă o tensiune emoțională, propunînd o alternativă unde opțiunea este o problemă de rezolvare a tensiunii, pe care n-ar realiza-o prezentarea declarativă a aceluiași lucru. Trebuie să remarcăm, de asemenea, rotunjimea de tot închegat conferită discursului liric.

Pentru a vedea în ce măsură procedeul sintactic sprijină semantica poemului ne vom reîntoarce la analiza textului. Coordonarea sugerează coexistența celor două acțiuni ; Blaga a vorbit în repetate rînduri despre existența unor moduri diferite de a reacționa în fața tainelor existente : a le lămuri conceptual sau a le spori deliberat. În primul dintre *Poemele luminii,* se stabilește o relație adversativă între artist în genere și cei ce rezolvă tainele (sau, cel puțin, își propun așa ceva...) clarificîn-

Scanned with OKEN Scanner

du-le. Coordonarea adversativă sugerează coexistența celor două atitudini fundamentale față de misterul existenței, indicînd în același timp opțiunea lui Blaga. El continuă procesul care, de la începutul secolului al XIX-lea, a adus poezia într-o poziție de rezistență împotriva expulzării scientiste a misterului din lume. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* ridică problema raportului între cunoașterea prin artă și aceea prin mijloacele științei. Se ajunge deci la o problemă de gnoseologie și chiar la nivelul acesta relația adversativă de la care am pornit nu și-a epuizat puterea de sugestie.

Structura analizată nu este singulară în lirica lui Blaga. O întîlnim în *Poemele luminii (Vei plînge mult ori vei zîmbi?)*, în *Pașii Profetului (Flori de mac)*, în volumul *În marea trecere (Scrisoare)*, în *Lauda somnului (Paradis în destrămare)* și în postume *(Nu crede tu vîntului)*. O schemă sintactică ce apare atît de des la un poet (reîntîlnită fiind și în proza lui !) nu ne poate lăsa indiferenți. Funcționalitatea ei estetică este evidentă și, dacă o dovedim, analiza sintactică se justifică. Este un exemplu de structură gramaticală ce, prin frecventa utilizare de către un mare creator, își pierde banalitatea, devenind o modalitate de realizare a tensiunii lirice. Pe de altă parte, ea reliefează și o structură logică folosită cu precădere de Blaga.

Poetul-filozof a și teoretizat gîndirea prin scheme adversative. Vorbind despre „problema filosofică și problema științifică", el nota : „Autonomia gîndirii filosofice și autonomia științei sînt susceptibile de diverse conturări. Filosofia și știința își dobîndesc relieful particular datorită în parte unor *atitudini distincte față de experiență" (s.n.)*.[1] Nu ne-ar fi mirat să fi întîlnit pasajul drept comentariu la *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Autorul nu și-a interpretat poemul, dar am folosit cuvîntul „comentariu" pentru a sublinia organicitatea personalității lui Blaga în manifestările sale poetice și filozofice. Sintaxa îl deconspiră întotdeauna pe om ; cu ajutorul ei putem distinge trăsături particulare și, uneori, convingeri intime.

---

[1] Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, Timișoara, Editura Facla, 1974, p. 62.

După ce am văzut ce mult este folosită relația adversativă în poeziile lui Blaga (frecvența o face relevantă), nu este surprinzător că, într-o lucrare teoretică, el definea opera de artă ca împletire de valori polare : „un examen al operelor de artă, din diferite locuri și timpuri, arată că polaritățile sunt totdeauna prezente, dar că accentul e deplasabil de la un pol la altul. Niciodată nu se afirmă un singur pol, căci fără polaritate opera își pierde calitatea estetică.“ [1] Deoarece valoarea apare, în concepția lui Blaga, numai pe temeiul unei tensiuni polare, „valoros“ e totdeauna numai „dozajul polar, dar niciodată structura unică sau elementul pur“ [2]. Scriitorul își prezintă această convingere abia la vîrsta deplinei maturități ; sintaxa i-o atestase încă din prima tinerețe.

II

Reținem din analiza procedeului sintactic puternica individualizare a vocii lirice, singularizată prin opoziție. Iată însă că vocea care-și impune cu atîta autoritate opțiunile șovăie adesea în notarea impresiilor. Formula „îmi pare că...“ revine de multe ori în *Poemele luminii*, recurența dovedind preferința poetului. Formula implică o neîncredere în simțuri, dar este și o „strategie“ pentru „atenuarea“ unor impresii prea șocante : „îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriașă, / în care cerul este bolta“ *(Stalactita)*. Nu este vorba de percepție senzorială, ci de reprezentarea unui proces imaginativ. Dovada cea mai clară în privința primatului fanteziei este oferită în poemul *Scoica* : „C-un zîmbet îndrăzneț privesc în mine / și inima / mi-o prind în mînă. Tremurînd / îmi strîng comoara la ureche și ascult. // Îmi pare, / că țin în mîini o scoică, în care / prelung și neînțeles / răsună zvonul unei mări necunoscute.“ Totul se petrece în sfera imaginarului, „părerea“ justificîndu-se numai prin raportare la fantezie. Alteori, impresia este plasată pe fondul afectivității, care motivează închipuirea : „îmi pare, / că ochii tăi, adîncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi“ *(Izvorul nopții)*.

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, București, F.R.P.L.A., 1946, p. 631.

[2] *Ibidem*, p. 634.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentă și în alte texte din *Poemele luminii (Gorunul, Sus)*, construcția reapare în volumele următoare (în *Flori de mac*, petalele „îmi par urzite / din spuma roșie / a unui cald și-nflăcărat amurg de vară."), dar ne oprim exclusiv asupra prezențelor în cartea de debut (lipsa de experiență l-a făcut pe tînărul artist să se „expună" mai mult, spre deosebire de volumele de maturitate, unde preferințele sînt adesea „mascate"), semnalînd și apariția repetată a verbelor *a simți* și *a presimți*. Al doilea indică deja prevalența activității intelectuale asupra celei senzoriale. Lucrul este, de altfel, vizibil chiar în accepțiunile în care Blaga folosește verbul *a simți*: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept..." *(Lumina)*; „De ce-n aprinse dimineți de vară / mă simt un picur de dumnezeire pe pămînt ?" *(Pax magna)*. Cel puțin în aceste două contexte, „simt" este echivalentul lui „îmi pare că..." Întîlnim și activarea imaginației de către afectivitate : „cînd sunt cu tine / mă simt nespus de-aproape / de cer." *(Sus)* În accepțiunea consacrată, verbul este folosit numai în finalul poemului ce închide volumul : „Pribeag, cum sunt, / mă simt azi cel mai singuratic suflet" *(Stelelor)*.

Cum vedem, tocmai accepțiunea consacrată este o excepție în *Poemele luminii*. Echivocul produce efecte literare notabile, sfera conotațiilor sporind considerabil. La Blaga, simțirea nu este niciodată redusă la percepție. Dimpotrivă, aceasta este lăsată, cel mai des, pe planul al doilea, dacă nu chiar ignorată : „O, voi ajunge, voi ajunge / vreodat' pe malul / acelei mări, pe care azi / o simt, / dar nu o văd ?" *(Scoica)*. Este negat, implicit, tocmai „adevărul" informațiilor oferite de senzorii biologici, adică acela absolutizat în vechime.

Simțirea tînărului poet se bazează pe intuiție și pe afectivitate în mai mare măsură decît pe informațiile oferite de excitațiile fizice. Simțirea de acest tip nu implică neapărat senzația în accepțiunea biologică a termenului : „simt cîteodată un fior / din creștet străbătîndu-mi trupul, / întocmai ca și cum mîni reci / mi s-ar juca în păr cu degete de gheață" *(Fiorul)*. Senzația fiziologică de frig apare aici doar ca referent al unui „fior" pur intelectual, provocat de amenințarea morții.

Poetul introduce voit confuzia între procesele psihice și cele strict biologice. „Presimțirea" din *Poemele luminii* este generată de capacitatea anticipatoare a intelectului :

Scanned with OKEN Scanner

„Presimt : / frumoase mîini, cum îmi cuprindeți astăzi cu / căldura voastră capul plin de visuri, [1] / așa îmi veți ține odată / și urna cu cenușa mea“ *(Frumoase mîini)*. Tăinuitele presimțiri înfioară *(Primăvară)*, oferă iluzia prezenței divine *(Veșnicul)* și li se atribuie calitatea de modalitate de cunoaștere *(Nu-mi presimți ?)*. Realismului notării senzațiilor (convenția vechii poezii descriptive) i se preferă unul al înregistrării simptomelor neștiutului.

Refuzul perceptibilului este categoric în *Mi-aștept amurgul* („Aștept să îmi apună ziua / și zarea mea pleoapa să-și închidă“), preferința poetului mergînd, aici, spre sondarea abisalului : „mi-aștept amurgul, noaptea și durerea, / să mi se-ntunece tot cerul / și să răsară-n mine stelele, / stelele mele, / pe care încă niciodată / nu le-am văzut“. Același lucru se spune, discursiv, la începutul poemului *Inima* : „O, inima ! Mărturisiri afunde ard în ea. / Uimit eu mintea mi-o ascut / și-n înțelesuri mari / zvîcnirea i-o destram.“ Versurile sînt definitorii pentru prima fază a liricii lui Blaga. Poetul își „ascuțea mintea“ întru descifrarea „mărturisirilor“ tăinuite în suflet, cele mai fascinante dintre ele dovedindu-se cele avînd motivări istorice foarte îndepărtate.

III

În anul imprimării celei de-a doua cărți de poezie, Blaga tipărește un articol cu aspect programatic, explicînd în bună măsură lirica din *Pașii Profetului*. Se atrage atenția că „în spiritul românesc e *dominantă* latinitatea, liniștită și prin excelență culturală“, dar că „simetria și armonia latină ne e adeseori sfîrticată de furtuna care fulgeră molcom în adîncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin.“ [2] Pasajul este capital pentru înțelegerea saltului calitativ înregistrat de la *Poemele luminii* la *Pașii Profetului*. Explicația stă în limpezirea ideologică ; intuirea

[1] Extrem de grăitoare este asocierea „presimțirii“ cu visarea, lucru confirmat și de începutul strofei secunde, simetria creată fiind concludentă.

[2] Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gîndirea*, I, 1921, nr. 10 ; republicat în *Ceasornicul de nisip*, ediție de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

fondului „păgîn“ a dus la investigarea acestuia cu mijloace literare. Acum, mai mult ca în 1919, a reușit artistul să sondeze și să manifeste atitudini ale adîncimilor „metafizice“ ale sufletului național.

Demersul lui Blaga era polemic în chip explicit, propunînd o salutară deschidere în privința posibilităților de autocunoaștere. El spune, de altfel, în articol : „Vorbim despre *spiritul* culturii noastre ; vrem să fim numai atît : latini — limpezi, raționali, cumpătați, iubitori de formă, clasici, — dar vrînd-nevrînd sîntem mai mult“ [1]. Cu același prilej, își exprima preferința pentru „acel subconștient barbar, care nu place deloc unora. Așa cum o înțelegem noi — într-adevăr nu ne-ar strica puțină barbarie.“[2]

Chiar și numai ca problemă teoretică și tot ne-ar fi interesat atitudinea scriitorului. Dar, în *Istoria poeziei*, o discutăm pentru că a fost sugerată liric, în *Pașii Profetului* îndeosebi, după ce — în *Poemele luminii* — apăruse versul : „Sunt beat de lume și-s păgîn !“ *(Lumina raiului)*. De aceea nu poate trece neobservată apariția simultană a volumului și a articolului. În substanța volumului *Pașii Profetului* a fost „topită“ ideologia din articol : „E bine să ne dăm seama de puterile potențiale care ne zac în suflete — vulcani în fundul mărilor. De ce să ne mărginim numai la un ideal cultural latin, care nu e croit în asemănare *desăvîrșită* cu firea noastră mult mai bogată. Să ne siluim propria natură — un aluat în care se dospesc atîtea virtualități ? Să ne ucidem corsetîndu-ne într-o formulă de claritate latină, cînd cuprindem în plus alte posibilități de dezvoltare ?“ [3]

În *Pașii Profetului*, Blaga își propune să dovedească tocmai diversitatea „puterilor potențiale“ ale sufletului românesc, subliniindu-i acestuia bogăția. Reprezentativ este ciclul *Moartea lui Pan*, sugerînd trecerea de la era „păgînă“ la cea creștină (sincronă, la noi, latinizării). Hăituit, „gonit de crucile sădite pe cărări“, Pan descoperă simbolul noii credințe pe spatele ultimului tovarăș ce-i rămăsese *(Păianjenul)*. Mai mult decît opțiunea ideologică a poetului (el deplînge, cum va face și Ion Barbu mai

[1] Ed. cit., p. 47.
[2] *Ibidem*, p. 49.
[3] *Ibidem*.

tîrziu, năruirea fabulosului univers spiritual precreştin), ne atrage resuscitarea lirică a lumii „păgîne". Artistul face un pas uriaş faţă de primul volum, trecînd de la tratarea raţională a misterului la una metaforică. Discursivitatea se reduce enorm, mai ales în poemele de naturism suav, cu „figuraţie" mitologică : „Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă / îţi verşi mlădie trupul gol în iarbă. // Şi vîna de la tîmple îmi zvîcneşte / ca guşa unei leneşe şopîrle / ce se prăjeşte-n soare, / mişcarea ta mi-adie murmur de izvoare." *(Pan către nimfă).* „Informaţia" transmisă se decantează la maximum, versurile finale, transmiţînd o augustă seninătate, fiind reduse la cîte un singur cuvînt : „Vară, / soare, / iarbă !"

Aceeaşi senzaţională esenţializare a rostirii o întîlnim în poemul imediat următor *(Zeul aşteaptă),* de o uluitoare prospeţime a simţirii : „Prin mirişte se joacă / şoareci şi viţei, / iar viţele de vie / ţin în palme / brotăcei. / C-o păpădie / între buze / o aştept / să vie. / Nu vreau decît / să-mi port curate / degetele răsfirate / prin părul ei, / prin părul ei / şi-apoi prin nori / s-adun din ei / ca dintr-un caier / fulgerele-aşa cum toamna / strîngi din aer / funigei." În această voită sărăcie a rostirii, repetarea unui vers („prin părul ei") are rezonanţa clopotului într-o sihăstrie. Repetarea cuvintelor indicînd un atît de suav gest subliniază adoraţia sub imperiul căreia se află zeul. Puţine sînt, în lirica românească de dragoste, poemele care ar putea fi aşezate în vecinătatea acestei bijuterii literare.

Cîntăreţul mitologic este ultimul supravieţuitor al spiritualităţii apuse : „Sunt singur şi sunt plin de scai. / Am stăpînit cîndva un cer de stele / şi lumilor / eu le cîntam din nai." *(Pan cîntă).* Forţa lirică a autorului se vede în lipsa tînguirilor sau, cel puţin, a nostalgiei. Artistul e modern prin faptul că nu refuză lumea în care trăieşte (opunîndu-i una apusă), ci doar descoperă frumuseţi în lumile ce nu mai sînt. În plus, demersul său are o finalitate exclusiv culturală (lirică, avînd implicaţii gnoseologice), nicidecum doctrinară. Tema articolului amintit nu este „contestarea" (de care nici nu poate fi vorba) latinităţii şi a consecinţelor sale la noi, ci încercarea de găsire a „fenomenului originar" al spiritualităţii româneşti. Se ştie că una din problemele dominante în tinereţea artistului a fost tocmai problema goetheană a „fe-

nomenului originar", tratată pe larg într-un studiu datat (de către autor) 1925. Dezvoltarea ideii lui Goethe este urmărită la romantici (accentul punîndu-se pe gîndirea lui Schelling) și la autorii care au influențat tocmai mediul intelectual în care s-a format Blaga : Strindberg, Weininger, Nietzsche, Spengler, H. v. Keyserling.

Important este că preocupările teoretice ale scriitorului s-au reflectat în versurile sale fără a-i altera lirismul. În paranteză fie spus, uluitoarea forță metaforică a făcut ca mai degrabă lirica să-i „submineze" uneori filozofia, nu invers... În poezie, convingerile autorului au dus, încă din *Poemele luminii*, la cristalizarea unei mitologii literare, perfect autonomizată în raport cu lucrările filozofice publicate de Blaga.

Vitalismului triumfător din *Poemele luminii* i se dă, de pildă, o explicație fabuloasă, influențată de străvechile credințe în „migrația" sufletelor : „Se spune, că strămoși, cari au murit fără de vreme, / cu sînge tînăr încă-n vîne, / cu patimi mari în sînge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-și trăiască mai departe / în noi / viața netrăită" *(Liniște)*. Ideea „mărturisirilor" tăinuite care sălășluiesc în adîncul sufletului reapare în *Pax magna* : „un glas îmi strigă ascuțit din întuneric, / că dracul nicăiri nu rîde mai acasă / ca-n pieptul meu".

În viziunea poetului, lumina primordială era „însetată adînc de viață", Geneza fiind precedată de o sete imensă : „o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi, / o sete de lume și soare" *(Lumina)*. Definitorie pentru *Poemele luminii*, setea de viață este obiectivată de asemenea în *Lumina raiului* și *Vreau să joc !*

Vitalismul din 1919 este mai pronunțat în *Pașii Profetului*. Memorabilă este izbucnirea dionisiacă din *Veniți după mine tovarăși !* : „C-un chiot vreau astăzi să-nchin / în cinstea sălbaticei mele minuni, care pleacă / lăsîndu-mă singur, / cu plînsul, / cu voi, / și cu toamna." Pornirea iconoclastă („aș vrea să dărîm") și patetismul din final („Ca mîne-o să mor, / dar vă las moștenire, / superbul meu craniu, din care să beți / pelin / cînd vi-e dor de viață, / și-otravă / cînd vreți să-mi urmați !") pot fi puse pe seama sondării în straturile cele mai adînci ale spiritualității noastre ; în *Lumina raiului*, un vers definitoriu („sunt beat de lume și-s păgîn") lega vitalismul cărții de debut de latențele precreștine.

Scanned with OKEN Scanner

Mai temperat decît *Veniţi după mine tovarăşi !*, dar exprimînd o vigoare la fel de pronunţată, este, în *Paşii Profetului*, poemul *Daţi-mi un trup voi munţilor.* Aşa cum, în *Poemele luminii*, întîlneam motivul întemniţării *(Vreau să joc !)*, trupul apare aici drept zăgaz al enormelor energii omeneşti : „Daţi-mi un trup / voi munţilor, / mărilor, / daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia / în plin ! / Pămîntule larg fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi, / prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc, / fii amfora eului meu îndărătnic !"

Eliberarea acestor energii ne readuce în memorie cartea ce a jucat un rol important în cristalizarea gîndirii lui Blaga : *Naşterea tragediei din spiritul muzicii.* În lumea „păgînă", precreştină, şi-ar avea originea latenţele dionisiace ale sufletului românesc, în concepţia tînărului Blaga. Tendinţa de a sonda zonele abisale ale spiritualităţii noastre găsea un puternic reazem în fondul romantic al poetului, manifestat înainte de toate în gustul constant al exploatării conştiente a inconştientului. Blaga plasa în estetica romantică „principiul anarhic iniţial" care s-ar fi „desăvîrşit" de-a lungul întregului veac al XIX-lea, atingînd apogeul în futurism şi dadaism, pentru a decădea după primul război mondial, făcînd loc unei forme inedite de clasicism (*Noul clasicism*, 1922).[1] Tocmai din perspectiva acestuia din urmă îl interesa „barbaria" de care vorbeşte în *Revolta fondului nostru nelatin*, înţelegînd-o ca dezlănţuire a forţelor latente pe care vechea cultură le-ar fi împiedicat să se manifeste. Atras, în linia lui Goethe, de „Urphaenomen", Blaga vedea în straturile cele mai adînci ale spiritualităţii noastre reminiscenţe ale lumii „păgîne", creatoare a miturilor. Accesul la ele necesită depăşirea „filtrului" creat de cultura modernă subjugată ştiinţei : „Istoriceşte privînd lucrurile, gîndirea ştiinţifică a apărut după ce geniul mitic crease nenumărate teogonii şi cosmogonii. Gîndirea ştiinţifică pusă odată în mişcare a avut darul să dilueze tot mai mult creaţia mitică propriu-zisă"[2]. În *Paşii Pro-*

[1] Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 64.

[2] Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări şi etape*, ediţie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 222 (tot aici, v. capitolul *Cultul inconştientului*, p. 243—246).

fetului, Blaga a încercat *să gîndească mitic*, depășind ceea ce numea gîndirea mitologică („a gîndi mitic înseamnă a continua linia vizionară a mitului, a gîndi mitologic înseamnă doar a-ți îmbrăca gîndurile alegoric în haine luate de-a gata din mitologie") [1]. În același loc, artistul preciza că înțelege prin gîndirea mitică o vocație, un har înnăscut: „darul de a ghici intuitiv ascunsurile existenței, de-a le tălmăci prin icoane, cari sunt tot atîtea abreviaturi comprimate ale unor mari experiențe, sau adînci presimțiri" [2]. Cum vedem, țelul major îl reprezentau „ascunsurile existenței", literaturii atribuindu-i-se calitatea de a contribui la cunoașterea unor domenii unde metodele științelor se dovediseră insuficiente. Aici, o paranteză se impune.

La poeții din generația lui Blaga și Barbu, privirea poeziei ca subtil instrument de cunoaștere devine curentă. Cei doi mari poeți sînt preocupați de problema cunoașterii în mult mai mare măsură decît de cea a obiectivării sensibilității. Modificarea mentalității culturale (și, implicit, a înțelegerii poeziei) a dus la stabilirea unui nou raport între știință și artă. Suprarealiștii vizau și ei o lărgire a posibilităților de cunoaștere cu mijloacele poeziei; programatică, sondarea straturilor ascunse ale conștiinței se înscrie în această direcție. Poezia se impusese, așadar, ca o adevărată „artă pilot" [3].

Titu Maiorescu vorbise despre o „dezbinare între minte și inimă", pe care s-ar întemeia clasificarea „obiectelor gîndirii" în „obiecte ale rațiunii reci sau logice și în obiecte ale simțămîntului sau pasionale" *(O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)*. Blaga nu mai este atît de drastic în privința distincției între cele două sfere, crezînd în complementaritatea lor. Ne amintim că Ovid Densusianu nu vedea nici el un antagonism între știință și literatură, dar se referea la inspirarea poeților din știință, nu la problema cunoașterii prin poezie. Un precursor exaltat este, în această privință, Cezar

---

[1] *Daimonion*, loc. cit., p. 187.

[2] *Ibidem*.

[3] Ulterior, conferința barbiană despre Rimbaud va oferi cea mai convingătoare expresie a mentalității acum discutate; am amintit-o aici dat fiind că, deși rostită în 1947, conferința reprezenta ecoul tardiv al esteticii cristalizate în deceniul al treilea al veacului.

Scanned with OKEN Scanner

Bolliac. El vedea în poezie (de fapt : în fantezie) o cale eficientă de cunoaştere în domenii unde metodele pozitiviste (ale arheologilor, bunăoară) nu se dovedeau satisfăcătoare.

Blaga deosebea foarte clar „lumina ştiinţei" de „lumina artei" : „Există lucruri adînci, care în lumina artei pot fi înţelese cu mult mai limpede decît în lumina ştiinţei" [1] *(Pietre pentru templul meu)*. Rezultă de aici că şi arta este un mijloc de cunoaştere, lucru reafirmat în *Trilogia culturii* [2]. Spre deosebire de Maiorescu, Lucian Blaga stabileşte un raport de complementaritate între statutul gnoseologic al artei şi cel al ştiinţei. Tocmai acest „amănunt" esenţial a făcut din el un mare poet. Cu toate că aprecia poezia lui Panait Cerna (în 1923 cerea traducerea şi tipărirea tezei acestuia asupra „poeziei de idei") [3], nu s-a apropiat în vreun fel de practica literară a înaintaşului. Ceea ce l-a salvat de pericolele pe care nu a ştiut să le evite acea „Gedankenlyrik" studiată de Cerna au fost capacitatea de a gîndi mitic şi, cu vorbele lui Blaga însuşi, harul de „a tălmăci prin icoane" intuiţiile.

Aplecării asupra „fenomenului originar" al spiritualităţii noastre îi corespund unele atitudini ale celor mai importanţi contemporani ; este suficient să amintim „copilărirea" din lirica arghezian㠹i „coborîrea" lui Ion Barbu la stadiul rapsodic, ca şi sondarea mentalităţii autohtone vechi, „necoclită de Apus".

IV

Motivarea adîncă a unor atari sondări se explică prin ambiţia de a respiritualiza existenţa. Blaga a vorbit despre „o degradare continuă a spiritualităţii", considerînd că este vorba de un proces ireversibil : „Spiritualitatea îşi pierde încetul cu încetul puterea de acţiune primară — păstrîndu-şi doar eficacitatea estetică" [4]. În

[1] De pildă : „Întunericul nu trebuie să-l luminăm pentru ca să-l putem vedea..." *(Pietre pentru templul meu)*.
[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, F.R.P.L.A., 1944, p. 479—480.
[3] Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 196—197.
[4] Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ed. cit., p. 326.

Scanned with OKEN Scanner

timp ce autorul *Cuvintelor potrivite* încerca o respiritualizare a existenței prin redobîndirea ingenuității pierdute, Lucian Blaga urmărea același lucru printr-o atitudine pur intelectuală : cultivarea misterului.

Opțiunea aceasta motivează impunerea tainei drept criteriu al poeticului și frecventa prezență a tăcerii ca semnificat. Deosebirea între autor și numeroșii scriitori din vechime care au cultivat misterul este structurală ; autorul *Poemelor luminii* este contemporan *în spirit* cu marii reformatori ai liricii, dat fiind că taina implică apelul la sugestie, iar aceasta din urmă era criteriul general acceptat al poeticului încă din vremea impunerii simbolismului. Potrivit definiției lui Blaga, „dragostea de taină" caracterizează romantismul [1]. Fondul romantic al gîndirii scriitorului a găsit în criteriul modern al poeticului (sugestia) o posibilitate de manifestare ce-i apărea drept firească.

Prima carte conține un vers definitoriu : „Eu am crescut hrănit de taina lumii" *(Dar munții — unde-s ?)*. În lirica autorului se conturează o autobiografie fabuloasă, ancorată în metafizic, asupra căreia vom reveni. Ceea ce ne preocupă acum este faptul că elementul structurant al poeticii blagiene este taina ; impusă artistului de ambiția accederii către obîrșii, ea motivează cultivarea misterului și perceperea drept mister a umilului perceptibil. Ea ne interesează, așadar, pentru că se dovedește, în scrisul lui Blaga, mult mai mult decît un motiv literar. Pentru autor, taina a fost dintru început criteriu al poeticului. Textul inaugural din *Poemele luminii* anunța efortul de a spori misterul existenței, calea aleasă fiind „îmbogățirea" realității „Cu largi fiori de sfînt mister / Și tot ce-i nențeles / Se schimbă-n nențelesuri și mai mari / Sub ochii mei" *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)*. Călătorim în permanență printre taine, pare a spune cîntărețul „corolei de minuni a lumii", dezvoltînd o sugestie din celebrul sonet baudelaireian. Mustind de enigme, Natura lasă să străbată uneori acele „confuses paroles" a căror descifrare ar fi, după Baudelaire, o *datorie* a poetului. Optica lui Blaga este opusă ; am citat (§ I) aforismul din *Pietre*

[1] *Zări și etape*, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

pentru templul meu unde *sporirea* misterului era prezentată drept „datorie".

În *Geneza metaforei și sensul culturii* se susține că, spre deosebire de existența zoologică, cea umană începe cu „situarea în mister" [1]. Mai explicit, autorul definea specificitatea existenței umane drept „existență în mister și pentru revelare" [2]. În baza logicii din lucrare [3], suprema demnitate a artei ar conferi-o însăși calitatea de expresie a „existenței în mister". Lucian Blaga este primul scriitor român care și-a propus să atribuie versurilor sale capacitatea provocării fiorului metafizic. Poeții anteriori reușiseră acest lucru (Eminescu cel mai des) accidental ; Blaga o face programatic.

O dovadă că este vorba de un criteriu constant al poeticului o oferă versurile postume. Poemul *Înțelepciune de grădină* începe astfel : „Decît orișice lumină / mult mai rodnică e taina". Este reluată aici ideea din aforismul amintit, potrivit căruia misterul trebuie sporit, nu lămurit : „Chiar trecutul să ți-l pui / sub pecete. Te ferește / să-l descoperi, să-l descui, / dacă vrei ca să-ți rodească. / E aceasta o firească / 'nțelepciune de grădină." Și în ultima fază de creație, poetul continuă să creadă că numai misterul întreține creația. „Tîlcul florilor nu-i rodul", citim într-un poem *(Tîlcuri)*, sugerîndu-se că împlinirea, fructul, marchează tocmai dispariția misterului. Mai mult decît alte cicluri, cel din care am citat *(Corăbii cu cenușă)* este plasat în zodia supremei taine. Taină este în somn, în trecut, în viitor. Și mai ales în prezent.

Acționînd drept criteriu al poeticului, taina a determinat alegerea tăcerii ca semnificat predilect și a influențat opțiunile artistului în materie de „strategie" retorică. Între moderni, Blaga a adoptat cea mai rudimentară (simplitatea neexcluzînd deloc rafinamentul, ci, în acest caz, evidențiindu-l) „strategie" retorică. A făcut-o voit, dat fiind că spectaculozitatea semnificantului, even-

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ed. cit., p. 470.
[2] *Ibidem*, p. 471.
[3] „Numai concepînd cultura ca rod, figură și grai direct ale unui mod sui generis de existență, obținem acel punct de vedere, datorită căruia ea dobîndește suprema demnitate." (*Ibidem*, p. 474.)

Scanned with OKEN Scanner

tuala lui stridență, ar fi însemnat un „atentat" la poetica structurată prin prisma tainei.

V

Primul dintre *Poemele luminii* anunța participarea programatică a poetului la sporirea misterului, a întregului domeniu al liniștii. Să ne mire, în acest caz, faptul că își începea un poem afirmînd : „Tăcerea mi-este duhul" *(Stalactita)* ? Tăcerea este dorită cu insistență în carte. În unele poeme este presimțită liniștea eternă *(Gorunul, Frumoase mîini, O toamnă va veni)*, iar în altele, „prelung și neînțeles / răsună zvonul unei mări necunoscute" *(Scoica)*. Poetul cîntă *Pax magna* (grăitor titlu !) și îndeosebi lumina, asociată consecvent cu liniștea.

Și al doilea volum se deschidea prin conturarea unui mediu stăpînit de tăcere, în care zace Pan. Artistul impune primelor două volume o atmosferă generală de liniște sau, mai bine zis, vrea s-o impună. Căci deasupra leagănului din copilărie se plînge „în hohote" *(Leagănul)*, iar alteori viața murmură „ca un izvor / năvalnic într-o peșteră răsunătoare". Dionisianismul tînărului poet sugrumă tăcerea ; „c-un chiot vreau astăzi să-nchin", spune el, adăugînd în aceeași notă : „Sunt beat și aș vrea să dărîm tot ce-i vis, / ce e templu și-altar !" *(Veniți după mine tovarăși !)*. Versuri simptomatice, căci și liniștea e, încă din primele volume, un vis pentru autor. Este un contrast atrăgător aici, între templul făurit cu trudă și dorința păgînă de a-l sfărîma.

Afirmațiile scriitorului i-au determinat pe exegeți să tragă concluzia că Blaga ar fi un „poet al tăcerii" [1]. Însă lectura oricărui volum al său dovedește clar că artistul își elaborează atent rostirea, punînd în joc subtile mijloace retorice. Întru dovedirea acestui lucru, trebuie să facem deosebirea preliminară între dorința (des exprimată) de înlăturare a cuvîntului și tratarea cuvîntului însuși (și a legăturii între termeni). Vom vedea că nu-i

---

[1] Eroarea a fost semnalată de Nicolae Manolescu : „Deși a scris într-un vers celebru : «Tăcerea mi-este duhul» [...], fiind chiar analizat ca poet orfic, L. Blaga este fundamental un poet al vorbirii". (*Teme 2*, București, Editura Cartea Românească, 1975, p. 75.)

Scanned with OKEN Scanner

nici un paradox aici : tematic, putem vorbi la Blaga de o poezie a liniștii, în sensul de literatură ce cîntă tăcerea, așa cum creația altora abordează natura. Dar acest poet slăvește tăcerea prin cîntec și am putea vorbi chiar de o retorică a tăcerii. Tocmai nuntirea a două lucruri distincte (tematica și retorica tăcerii) îl individualizează pe artist.

Ca *motiv literar*, tăcerea apare în toată lirica blagiană. Încă din vremea debutului îi reușeau încercările de obiectivare a imaterialului (în *Stalactita* se vorbește despre „picuri de lumină / și stropi de pace"), de materializare a... liniștii : „Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună" *(Liniște)*. Tăcerea nu face decît să amplifice zgomotele greu sesizabile, precum bătăile inimii *(Pămîntul)*.

La începutul volumului *În marea trecere*, autorul își motiva metaforic dorința de a umbla *mut* printre semeni : „amare foarte sunt toate cuvintele", ele fiind „lacrimile celor ce ar fi voit / așa de mult să plîngă și n-au putut" *(Către cititori)*. În textul ce dă titlul volumului, eroul liric „închide cu pumnul toate izvoarele, / pentru totdeauna să tacă, / să tacă". Logosul ar fi înlocuitorul unei trăiri și surogatul faptei. Marele orb se teme de cuvinte : „orice vorbă la el se schimbă-n faptă." Cuvîntul putînd fi lesne înlocuit, se poate renunța la el ; în *Autoportret*, artistul spune că „în patria sa / zăpada făpturii *ține loc (s.n.)* de cuvînt".

„Ne-nchidem inima după nespuse cuvinte", citim în *La cumpăna apelor*, autorul lăsînd să se înțeleagă că idealul său era perceperea frumuseții enigmatice ascunse în cuvîntul virtual, *nerostit*. În acest volum, rostirea e „boală" *(Plajă, Cîntăreți bolnavi)* și poetul încearcă să se vindece prin tăcere.

Figurația din lirica lui Blaga este simbolică : la un pol se află Pan (zeul care *nu vorbește*), la celălalt Lucian Blaga, „mut ca o lebădă" *(Autoportret)*. Tăcerea lui nu este, așadar, absolută, ci pregătește Cîntecul (unul singur, declanșat într-un moment crucial, marcînd reintrarea în Tăcere). Cine mai „cîntă" în lirica lui ? Cocoșii „apocaliptici" ; calificativul indică sfîrșitul absolut. La Lucian Blaga, „cîntecul" precede sfîrșitul, venind la capătul existenței, dar nu menit a o înfrumuseța. Este un rod, nu o floare decorativă. Această convingere l-a făcut

Scanned with OKEN Scanner

pe artist să refuze înțelegerea tradițională a frumuseții poetice și să adopte o „strategie" retorică lipsită de strălucire.

În volumul *Lauda somnului*, titlul însuși asociază noțiunea de tăcere. Poetul face „schimb de taine cu strămoșii", cîntînd marea trecere „cu cuvinte stinse în gură" *(Biografie)*. Să vedem însă cît de „stinse" îi sînt cuvintele și să urmărim, în continuare, retorica tăcerii. Căci nu motivul literar (apărînd deopotrivă în postume, liniștea ca motiv literar ar putea constitui obiectul unei cărți întregi despre Blaga) conferă farmec și valoare liricii sale, ci „strategia" retorică pusă în slujba lui.

Poetul ocolește cuvintele ce presupun tulburarea liniștii. Un poem se intitulează *Liniște*, altul *Pastel mut*, altul *Liniște între lucruri bătrîne*. Autorul vorbește de „revelații fără cuvinte" sau afirmă : „Invoc cu semne uitare și leac". De ce cu „semne" și nu, simplu, cu termeni ? Autorul se „deconspiră" aici, făcînd eforturi vizibile de evitare a slovei „cuvînt" și a celor înrudite. Cînd apar, zgomotele sînt transpuse în transcendent : „Cocoși apocaliptici tot strigă / tot strigă din sate românești".

Să urmărim cîteva dintre contextele în care este exprimat zgomotul. „Mocnește copacul. Martie sună", se spune într-un loc, sugerîndu-se că natura glăsuiește, dar vocea lirică tace *(Trezire)*. Tace cu atîta obstinație, încît simte nevoia să se scuze atunci cînd nu o face : „dacă-ntrebi, nu pot să tac." Se preferă, firesc, *Monologul* (titlul unui poem). Cînd trebuie totuși să rostească, vorbește de „murmur", „șoaptă", „zvon" ș.a.m.d.

Evitările sistematice nu dovedesc că am avea de-a face cu un poet al liniștii, de vreme ce tăcerea există doar în metaforele sale. Retorica poeziei blagiene exclude liniștea ; nu prin vocabular, ci prin sintaxă. Vocabularul este fidel motivului literar ; frecvență ridicată au termeni sugerînd pacea, liniștea, calmul, seninătatea, tăcerea : *lumină, taină, beznă, zvon, picuri de lumină, stropi de pace, noapte, umbra, a șopti, Pax magna, criptă, mormînt, pîlpîire, lin, leneș, încet, toropit, lut, neclintit* etc. Și o statistică a titlurilor ne-ar arăta marea frecvență a celor ce sugerează liniștea. În lipsa vreunei atracții pentru statistică, vom nota numai că, sub raport lexical, „strategia" retorică este adaptată semnificatului.

Scanned with OKEN Scanner

Găsim întrebări retorice (o poezie se intitulează *Întrebări către o stea*, iar într-o cunoscută piesă e obsesivă întrebarea : „Unde ești Elohim ?“), îndoieli și exclamații retorice, interjecții („Aleluia“), onomatopee („Bang-bang !“), jocuri de cuvinte („irog-inorog“, „darului harului“) etc. Graiul nu te iartă, divulgîndu-te, oricît de inteligent ai fi. Prozodia însăși este un element retoric, alături de altele, mai subtile, precum utilizarea verbului „pîlpîie“ în opoziție asociativă cu „țipă“ : „Lîngă fîntînile darului harului / pîlpîie boabele, țipă lăstunii“. Mai este apoi semnificația acustică a termenilor, de care Blaga nu se îndoia, de vreme ce scria versuri precum : „Sat al meu, ce porți în nume / sunetele lacrimei“ *(9 mai 1895)*.

Toate mijloacele semnalate sînt o dovadă că exprimarea tendinței spre tăcere este doar afectarea comunicabilității directe, lipsite de retorică. Blaga cunoaște greutatea vorbelor (a termenului *tăcere* în primul rînd) și calculează efectele. Să urmărim, de pildă, funcționalitatea verbului des repetat *stă* : „În mijlocul dimineții stă taurul neînjugat (...) / Lîngă apă stă în puterea zorilor taurul / nemișcat“ *(Lumină din lumină)*. Poemele maturității artistice indică un retor rafinat, care-și orientează mijloacele spre sugerarea muțeniei preacucernice . „Fără gînd, fără-ndemn, fără glas / Cu mîna șterg ochiuri ude. / Un vecin prin zidul meu aude / Răbdarea neagră a aceluiași pas.“

Liniștea este tulburată și prin rostirea... tăcerii : „apă bate-ntr-un țărm. / Altceva nimic, nimic, / nimic.“ Propunîndu-și oficierea cultului tăcerii, poetul intră în contradicție cu însăși condiția de ființă rostitoare. „Noi suntem numai purtători de cîntec“, spune poetul, afirmînd în altă parte puterea miraculoasă a logosului : „Și totuși cu cuvinte simple ca ale noastre / s-au făcut lumea, stihiile, ziua și focul“.

Lucrul cel mai subtil și, totodată, cel mai atrăgător, îmi pare sugerarea liniștii prin senzații vizuale. La Blaga, acțiunea perceptivă dominantă este privirea, nu auzul. Dese în lirica lui sînt cuvinte ca „privim“, „veghez“, „vedem“ etc. Vizual, există pentru poet nenumărate elemente ce-i sugerează pacea : întunericul, lumina, amurgul, mormîntul, cimitirul, marmura ș.a.m.d. Acustic, însă, elementele sînt mai rare. De aceea artistul e obsedat de impunerea tăcerii, ca latură a păcii, a seninătății de-

Scanned with OKEN Scanner

pline. Lirica blagiană oferă un rar fenomen de sinestezie între senzațiile vizuale și cele auditive. Lumina este echivalată cu pacea și, implicit, cu liniștea : „Lin, / lin, / lin — picuri de lumină / și stropi de pace — cad necontenit / din cer / și împietresc — în mine“ *(Stalactita)*. Liniștea este sugerată înainte de toate vizual : „Stîlp alb de marmură al unei cripte“ *(O toamnă va veni)*. Elementul vizual este încărcat cu aluzii acustice, ca în *Drumuri*, bunăoară. Texte precum *Oraș vechi* sau *Trenul morților* conving că lirica blagiană este dominată de elementul vizual, întunericul fiind echivalentul tăcerii. Poezia *Pustnicul* se deschide cu o prezentare a cadrului dominat de întuneric ; Lucifer „privește neclintit parcă ar asculta ceva-n tăcere.“ Este relevantă aici asocierea privirii cu ascultarea. Este o contemplație totală, rezultatul fiind starea de calm tulburată, neașteptat, mult mai des de elementele vizuale : „Prin noapte simt o pîlpîire de pleoape“ *(Înfrigurare)* ; „Lumini scăpate din cuptor *se zbat (s.n.)* între pereți“ *(Tămîie și fulgi)* ; în ultimul citat, „zbaterea“ e doar vizibilă, tăcută (fenomenul se repetă în *Păianjenul*). Artistul realizează versuri superbe („Prin sat trec sănii grele de tăceri“) sau poeme întregi, precum *Somn*, probabil cel mai frumos între cele avînd drept semnificat liniștea. Întru dovedirea preponderenței vizualului asupra auditivului aducem și faptul că, într-un poem dedicat lui Brâncuși, se atribuie *Păsării sfinte* puterea de a asculta și de a transmite „revelații fără cuvinte“ ; ele au constituit visul acestui poet cu vocația plasticului, nu a epicului. Să amintim un titlu ca *Pastel mut*, sintagmă în care primul termen se raportează la sfera plasticului.

Tăcerea era un semnificat predilect și în poezia lui Philippide. La Blaga însă, ea este semnificatul definitoriu, impus de însăși estetica scriitorului. Convingerea că „poezia e o artă a cuvîntului numai în măsura în care e și o artă a necuvîntului“ l-a făcut să susțină că „tăcerea trebuie să fie pretutindeni în poezie, cum moartea e necurmat prezentă în viață“ [1]. Aceasta explică de ce, în *Lauda somnului* îndeosebi, vorbirea poetului „nu mai

[1] Lucian Blaga, *Elanul insulei. Aforisme și însemnări*, ediție de Dorli Blaga și George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

relevă, ci ascunde“ [1]. Tăcerea este aici mai mult decît un motiv literar, și anume o atitudine existențială, înnobilînd filozofic literatura. Ea răspundea constantei preocupări pentru tainicele straturi ale sufletului ; prezentîndu-se „prieten al adîncului / tovarăș al liniștei“ *(Fiu al faptei nu sunt)*, Blaga echivalează motivul principal al liricii sale cu abisalul.

Sub raport strict literar, „mutenia“ autorului era polemică. Des citatul vers din *Autoportret* („Lucian Blaga e mut ca o lebădă“) poate fi interpretat și ca unul programatic, în sensul refuzului de a fi „gureș“. Accepțiunea programatică este susținută de regimul adversativ al pronumelui „eu“ și de mărturii ale scriitorului : „Află că eu, care totdeauna am avut o pronunțată aversiune față de oratorie, am declarat dușmănie neîmpăcată acestei arte găunoase. Acesta va fi războiul meu de treizeci de ani“ [2].

VI

Între contemporanii lui Blaga, singurul care a mai cultivat cu atîta insistență taina (văzînd în ea un criteriu — poate singurul — al artisticului) a fost Mateiu I. Caragiale, în proza căruia convenția relatării autobiografice a fost utilizată în mod constant. Se pare că aventurarea în domeniul inefabilului *impune* o ancorare în realul creditabil ; (auto)biografia oferă prilejul ideal pentru construirea unui cadru aparent obiectiv. Aceasta explică invocarea de către Blaga a cîtorva date autobiografice memorabile. Surprinzător la o conștiință lirică atît de modernă, lucrul merită întreaga atenție. După ce elementul biografic fusese „expulzat“ din lirică, Blaga îl reabilitează, într-o accepțiune particulară, însă. Novatoare în perimetrul literar românesc este înțelegerea sincerității. Anterior, ea fusese confundată cu expresia necenzurată a afectivității. Se produce în lirica lui Blaga o răsturnare a înțelesului tradițional, poetul vizînd sinceritatea *ființei* în sens ontologic. Oricît de curios ar

---

[1] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 76.

[2] Lucian Blaga, *Mahatma Gandi, cum l-am cunoscut*, în *Isvoade*, ediție de Dorli Blaga și Petre Nicolau, București, Editura Minerva, 1972, p. 141.

părea, biograficul l-a ajutat pe artist să se desprindă de particular, în efortul de a accede la implicațiile metafizice ale existenței.

Miza este, se înțelege, maximă. Pericolele majore care pîndesc o atare lirică sînt setea de cunoaștere și imixtiunea afectivității. Prima poate duce la discursivitate (prezentă îndeosebi în *Poemele luminii*, unde poetul nu a știut să discearnă suficient filosofia de poezie), la anularea fiorului metafizic. A doua alterează modernitatea sincerității de care aminteam. Și într-un caz și în celălalt se alunecă în stadii anterioare simbolismului. Iar lirica lui Blaga a fost interpretată dintru început ca reacție antisimbolistă [1]. Totuși, referentul cel mai bun pentru plasarea operei sale în devenirea poeziei românești nu este simbolismul. Blaga nu s-a raportat polemic la acest curent, dat fiind că se formase într-un mediu ce depășise deja simbolismul (la Viena citise lirica germană de la finele veacului al XIX-lea și de la începutul secolului nostru). De aceea, pentru Blaga, simbolismul nu a jucat un rol (anti)modelator ca în cazul celorlalți contemporani ai săi.

În lirica modernă (lucrul este foarte evident în literatura germană citită de Blaga în epoca de formație), reabilitarea biograficului se justifică tocmai prin semnificația metafizică ce se conferă întîmplărilor trăite. Tăcerea pînă la vîrsta de patru ani [2], de exemplu, ar fi fost interpretată de un psiholog prin plurilingvismul regiunii natale a artistului. Dar celebrul *Autoportret* din *Nebănuitele trepte* încarcă umilul fapt de viață cu o semnificație premonitorie, făcînd din el un semn al destinului.

Modul cum este tratată experiența de viață poate fi urmărit în textul inaugural al volumului *Lauda somnului*. Cu toate că se intitulează *Biografie* (lucru sugerînd consemnarea amănuntelor bine știute !), textul insistă tocmai asupra necunoscutului din viața artistului : „Unde

---

[1] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1973, vol. 1, p. 628—629.

[2] „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvîntului. [...] Împlineam aproape patru ani — și încă nu pronunțasem nici un cuvînt." (Lucian Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, București, Editura tineretului, 1965, p. 3—4.)

Scanned with OKEN Scanner

și cînd m-am ivit în lumină, nu știu, / din umbră mă ispitesc singur să cred / că lumea e o cîntare. / Străin zîmbind, vrăjit suind / în mijlocul ei mă-mplinesc cu mirare." O lirică structurată de taină nici n-ar fi putut miza pe altceva. Singurul lucru cert din *Biografie* atrage atenția asupra tentației pururi prezente de a sonda, iarăși, necunoscutul : „Seara se-ntîmplă mulcom s-ascult / în mine cum se tot revarsă / poveștile sîngelui uitat de mult."

Și volumul următor *(La cumpăna apelor)* se deschide cu un poem al cărui titlu indică utilizarea propriei experiențe : *Sat natal*. După un început care confirmă indicația din titlu („După douăzeci de ani trec iarăși pe-aceleași uliți / unde-am fost prietenul mic al țărînii din sat"), accentul cade asupra implicațiilor metafizice. Imaginația și realitatea au avut o acțiune convergentă și efectul liric este tocmai rezultatul echivocului : „Totul cît de schimbat ! Casele toate sunt mult mai mici / decît le-a crescut amintirea. / Lumina bate altfel în zid, apele altfel în țărm. / Porți se deschid să-și arate uimirea."

Volumul în care au fost utilizate cele mai multe date autobiografice este *Nebănuitele trepte* (1943), conținînd poeme scrise în timpul războiului. Un text poartă drept titlu data de naștere a artistului *(9 Mai 1895)*, urmat de alte titluri grăitoare : *Autoportret* și *Fetița mea își vede țara*. Primul dintre aceste trei poeme este mai legat de particular decît mai sus amintitul *Sat natal*, dar și implicațiile metafizice sînt mai profunde : „Sat al meu, ce porți în nume / sunetele lacrimei, / la chiemări adînci de mume / în cea noapte te-am ales / ca prag de lume / și potecă patimei. // Spre tine cine m-a-ndrumat / din străfund de veac, / în tine cine m-a chemat / fie binecuvîntat, / sat de lacrimi fără leac." Adînci implicații (ținînd de constantele dăinuind în ciuda aparențelor particularizatoare) are și poemul *Fetița mea își vede țara*, motivat tot de un moment trăit. Dar putem vorbi, aici, de confesiune ?

VII

Curios este că, după ce renunțarea la confesiune fusese una dintre „lozincile" modernității poetice, Lucian Blaga se dovedește novator readucînd-o în actualitate.

Scanned with OKEN Scanner

Să nu uităm că una dintre primele lecturi filozofice importante ale sale a fost Bergson și că volumele definitorii de versuri îi apar în vremea impunerii definitive a lui Marcel Proust. De ce am atras atenția asupra acestui ultim amănunt? Pentru că, la scriitorul român, *reabilitarea biograficului nu implică și una a tradiționalei confesiuni.*

Faptul că nu confesiunea interesează în primul rînd este dovedit de acel memorabil *Cîntec pentru anul 2000*, din volumul *Nebănuitele trepte*. Se indică aici date ce vor fi consemnate după moartea autorului („Vulturul ce rotește sus / va fi atunci demult apus. // Lîngă Sibiu, lîngă Sibiu, prin lunci / numai stejarii vor mai fi și-atunci."), subliniindu-se tocmai transcenderea particularului: „Pe-aici umbla și el și se-ntorcea mereu, / contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu". În același volum găsim *Cuvinte către fata necunoscută din poartă*, unde convenția autobiografică („Avui și eu odată spatele ars de urzicile soarelui / și tălpile goale. Îți amintesc zile stinse demult, / dar să nu crezi că mi-am trecut și copilăria / sărind pe vremuri zăplazul. Nu, copilăria e încă aci. / Copilăria mea e aci și astăzi.") este menită a convinge asupra unui adevăr general uman. Ideea este veche („Et in Arcadia ego"), dar poetul o actualizează dîndu-i o interpretare originală ce transcende experiența individuală, ținînd de sfera generalului uman.

Este aici confesiune? Greu de acceptat. Ca și în cazul lui Ion Barbu, este vorba de o voce distinctă și autonomă față de cea auctorială. Numai spre a o face „creditabilă" artistul lasă să persiste confuzia între vocea lirică și cea auctorială, mînuind în chip inteligent convenția autenticității. Într-un text din *Poemele luminii* citim: „În piept / mi s-a trezit un glas străin / și-un cîntec cîntă-n mine-un dor, ce nu-i al meu" *(Liniște)*. Explicația oferită aici (mitul reîntrupării) interesează mai puțin decît motivul literar al „glasului străin", ce apăruse și la Eminescu.

Tot în volumul de debut există un poem de factură obiectivă, unde numai penultimul vers („Și mi-e teamă") introduce convenția confesivă *(Visătorul)*. Vocea care „se teme" este una obiectivă și tocmai frica o umanizează, alterîndu-i natura omniscientă afișată pînă atunci. În aceeași carte găsim aceste versuri: „Tristeți nedeslu-

Scanned with OKEN Scanner

şite-mi vin, dar toată / durerea, / ce-o simt, n-o simt în mine, / în inimă, / în piept, / ci-n picurii de ploaie care curg. / Şi altoită pe fiinţa mea imensa lume / cu toamna şi cu seara ei / mă doare ca o rană." *(Melancolie)*. Se poate vorbi de confesiune în expresia acestei dureri ? Desigur că nu. Ceea ce caracterizează versurile antume ale poetului nu este în nici un caz confesiunea. Accentul pus pe experienţă şi pe autenticitate l-a dus la crearea convenţiei literare a obiectivării unei voci ascunse (în *Paşii Profetului* şi în poemele dionisiace din prima carte lăsa să se obiectiveze liber „sufletul" ascuns).

Pentru a face „creditabile" demersurile sale speculative, Blaga apelase la adevărul (auto)biografic. Atribuind propriul nume unui „personaj" din figuraţia simbolică pusă în scenă („Lucian Blaga e mut ca o lebădă") [1], artistul ar părea că reabilitează nu doar biograficul, dar şi confesiunea. Aceasta trecea drept adevăr, iar singurul lucru expresiv era, pentru Blaga, adevărul. Potrivit poeticii sale, sinceritatea nu atinge sfera afectivă (ceea ce explică lipsa evaluărilor în *Paşii Profetului*), ci doar structurile imaginarului. Rezultă o Lume a Fabulei, cum ar fi spus Ion Barbu, de factură obiectivă (chiar atunci cînd este folosită rostirea la prima persoană a singularului), contribuind la o mai bună cunoaştere de sine a individului şi a colectivităţilor.

Sondînd incognoscibilul, Blaga a scris o poezie de cunoaştere *sui generis*. Între marii noştri poeţi interbelici, el este cel care a acordat cea mai mare atenţie semnificatului. Lucrul l-ar fi făcut desuet dacă nu înţelegea adevărul într-un chip foarte modern. Blaga punea accentul pe expresivitate, nu pe justeţea logică a enunţului. În articolul *Revolta fondului nostru nelatin* se află o frază fundamentală pentru estetica şi pentru practica artistică a autorului : „Avem însă convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv", spune el, adăugînd reciproca potrivit căreia expresivitatea implică adevărul („miturile sînt prin urmare mai adevărate decît realitatea") [2].

---

[1] În privinţa tăcerii pînă la vîrsta de patru ani, semnificativ nu este dacă a existat aievea, ci faptul că poetul şi-o atribuie.

[2] Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 47.

Scanned with OKEN Scanner

Ce presupune convingerea citată ? În primul rînd — autonomia operei literare, care nu se mai vede obligată să omologheze un adevăr preexistent ; ea *își impune* adevărul inerent expresiei, probînd cea mai autentică modernitate artistică.

VIII

Preocuparea pentru adevăr, prevalența vizualului și „economia" expresivă sînt trăsături ce-l apropie pe Lucian Blaga de poeții clasici. Artistul n-a pornit din clasicism, ci dintr-o mișcare literară profund novatoare : expresionismul german, urmînd un drum (care s-a dovedit numai al său, autorul necantonîndu-se în experiența debutului) spre o adevărată clasicizare a expresiei. Nu în sensul redobîndirii unui ideal apus, ci în acela al atingerii unui nou echilibru (spre care, în deceniul al treilea, tindeau toți reformatorii liricii noastre !), capabil a constitui, pentru urmași, un clasicism în sensul exemplarității.

În *Pașii Profetului* (1921), progresul față de *Poemele luminii* (1919) este foarte mare. Deosebirea valorică se estompează între *Pașii Profetului* și cele următoare. Încă din 1921, poetul își aflase drumul, devenind stăpîn pe mijloacele sale începînd cu *În marea trecere* (1924). Cel mai bun volum este *Lauda somnului* (1929), valoarea atinsă aici fiind reconfirmată în *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938). Clasicizarea expresivă era deplină în 1938, lucru dovedit cu prisosință de acea capodoperă inclusă în volum : *Asfințit marin*. Și chiar dacă vitalismul debordant din 1921 îl prefer clasicizării imagistice din 1938, se impune să insistăm asupra acestui proces cu urmări fecunde în devenirea poeziei moderne românești.

Amintitul proces este cu atît mai atrăgător pentru istorici cu cît a fost împlinit în chip *conștient*. Într-un articol de tinerețe (*Noul clasicism*, imprimat în 1922), Blaga ne reține în mod deosebit atenția prin acest pasaj : „Cubistul Picasso a revenit la clasicism, dar tocmai fiindcă a trecut prin anarhie, clasicismul său e nou și nu înseamnă o repetare a celui de acum trei veacuri" [1].

[1] Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 65.

Două lucruri se cuvin subliniate : considerarea drept „clasic“ a stilului novator, revoluționar, de a picta al lui Picasso și credința tînărului poet român în influența fastă a „anarhiei“ în dezvoltarea artei din primul sfert al secolului. Să nu uităm că Blaga era unul dintre cei mai informați din generația sa asupra modernismului artistic, scriind, probabil, cele mai pătrunzătoare articole publicate la noi în deceniul al treilea pe această temă. Lucrul devine cu atît mai atrăgător cu cît se știe că scriitorul avea o solidă cultură de factură *clasică* ; abia în cazul cunoașterii profunde a artei vechi devine relevantă ambiția înnoirii.

Originea „anarhiei“ (înțeleasă aici ca atitudine anticlasicistă) este plasată în romantism, Blaga văzînd istoria artei din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea drept ciclu cu evoluție normală, în care iconoclaștii veacului nostru se așează într-o devenire firească, împlinind un rol necesar : „Principiul romantic al inconștientului creator și al libertății individuale avea să ducă la completa anarhie. Destrămarea odată începută (a structurilor impuse de clasicism, *n.n.*) nu mai are putere să îngrădească anarhia ; aceasta trebuia fatal să-și epuizeze toate posibilitățile. Naturalismul n-a fost decît o etapă de relativă odihnă, pentru ca în simbolism și în toate celelalte *isme* pînă la futurism și dadaism principiul anarhic inițial să se desăvîrșească, să-și ajungă apogeul și să decadă“ [1]. Constatînd că „în pictură cubistul Picasso se apropie acum de linia clasică“ [2], Blaga accepta ideea (vehiculată și de alții în epocă), a cristalizării unui nou clasicism. Am stăruit asupra acestui lucru deoarece autorul *Laudei somnului* este el însuși unul dintre reprezentanții tipici ai acestui clasicism trecut prin anarhie. Cuceriri esențiale ale modernității literare sînt preluate în mod creator de artist și folosite cu maximă eficiență estetică, lipsite fiind de ostentația iconoclaștilor, ceea ce le face acum să pară firești.

Vocea lirică se individualizează deplin în *Pașii Profetului*, unde influența liricii germane de la cumpăna veacurilor este asimilată în așa măsură, încît recunoașterea devine dificilă : „De prea mult aur crapă boabele

---

[1] *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 64.
[2] *Ibidem*.

de grîu. / Ici-colo roșii stropi de mac / și-n lan / o fată / cu gene lungi ca spicele de orz. / Ea stringe cu privirea snopii de senin ai cerului / și cîntă." *(În lan)*. „Notațiile" de la început pregătesc o aparentă confesiune, care se dovedește un suport metaforic : „Eu zac în umbra unor maci, / fără dorințl, fără mustrări, fără căinți / și fără-ndemnuri, numai trup / și numai lut. / Ea cîntă / și eu ascult / Pe buzele ei calde mi se naște sufletul." Această insolită geneză poate fi un reper pentru poemul titular din volumul următor *(În marea trecere)*, structurat în chip asemănător, prin intercalarea unei manifestări afective între aparente notații detașate : „Soarele-n zenit ține cîntarul zilei. / Cerul se dăruiește apelor de jos. / Cu ochi cuminți dobitoace în trecere / își privesc fără de spaimă umbra în albii. / Frunzare se boltesc adînci / peste o-ntreagă poveste. // Nimic nu vrea să fie altfel decît este." *(În marea trecere)*. Acest memorabil vers reliefează excepția : „Numai sîngele meu strigă prin păduri / după îndepărtata-i copilărie, /, ca un cerb bătrîn / după ciuta lui pierdută în moarte". Expresiv este echivocul stabilit între aparenta confesiune și comparația menită a o potența : „Poate a pierit subt stînci. / Poate s-a cufundat în pămînt. / În zadar i-aștept veștile, / Numai peșteri răsună, / pîraie se cer în adînc."

Blaga exploatează aici un filon aurifer cvasi-ignorat, pînă la el, de reprezentanții liricii noastre. Este vorba de poezia germană contemporană simbolismului, dar neinfluențată de el. Una din direcții avea să se cristalizeze ulterior, prin Stadler, Heym și Trakl, în expresionism. Blaga s-a numărat printre principalii promotori și comentatori ai curentului la noi [1] și influențele în opera-i poetică nu lipsesc. Memorabil este, în această privință, poemul din *Lauda somnului* unde vizionarismul cultivat de expresioniști duce la obiectivarea unei atitudini existențiale de maxim tragism : „S-aude zbor scurt și za-

[1] Existînd o lucrare de referință dedicată problemei (Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978), cu un capitol masiv despre Blaga (p. 64—92) și cu numeroase trimiteri la opera lui, nu insistăm, aici, asupra legăturii poetului român cu expresionismul. Pe aceeași temă, v. și comentariile lui Marin Mincu în ediția Lucian Blaga, *Poezii. Texte comentate*, București, Editura Albatros, 1983, p. XXVIII—LIII.

Scanned with OKEN Scanner

darnic / de gîşte peste pajişti reci. / Undeva un cîntec se pătrunde / de chemări de veci. / Un fluier seacă, altul nu s-arată. / Aleluia, privirea mi se umple de păsări şi vînt, / vieţii nu i-am rămas dator nici un gînd / dar i-am rămas dator vieaţa toată. / Cu mişcări oprite des / văd bolţi prăbuşite în apă. / Din frunzele satului ies / ca dintr-o biblică şatră. / Aleluia, astăzi ca niciodată / sunt fratele obosit / al cerului de jos / şi-al fumului căzut din vatră." *(Fum căzut).*

La Blaga există două accepţiuni diferite ale termenului *expresionism* : prima este accepţiunea curentă, istorico-literară, a doua fiind opusul impresionismului [1]. Aceasta din urmă nu are aproape nimic comun cu şcoala literară germană, referindu-se îndeosebi la pictura lui Van Gogh.

Păstrîndu-ne exclusiv în sfera literaturii, vom nota că revoluţia începută de expresionişti a fost atît a limbajului, cît şi a transpunerii scenice a textului literar (din motive lesne de înţeles, nu tratăm aici teatrul lui Blaga). Ceea ce scriitorul a preluat în mod cert din estetica expresionistă a fost, înainte de toate, refuzul retoricii (şi, în mai mică măsură, refuzul anecdotei şi al didacticismului).

Din literatura germană n-a fost influenţat însă exclusiv de expresionism. Să luăm un singur exemplu : în volumul *Lauda somnului* întîlnim un motiv („cocoşii apocaliptici") ce indică o nouă viziune asupra Naturii. Este ecoul poeziei magice care, în lirica germană, s-a dezvoltat pe un drum paralel cu expresionismul : „Cocoşi apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate româneşti. / Fîntînile nopţii / deschid ochii şi-ascultă / întunecatele veşti. / Păsări ca nişte îngeri de apă / marea pe ţărmuri aduce. / Pe mal — cu tămîie în păr / Isus sîngerează lăuntric / din cele şapte cuvinte / de pe cruce." *(Peisaj transcendent).* Capacitatea vizionară a poetului este extraordinară („Din păduri de somn / şi alte negre locuri / dobitoace crescute-n furtuni / ies furişate să bea / apă moartă din scocuri. / Arde cu păreri de valuri / pămîntul îmbrăcat în grîu. / Aripi cu sunet de

---

[1] V. studiul *Noul stil* (publicat iniţial în *Feţele unui veac*, 1925), în Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ed. cit., p. 129—145.

legendă / s-abat înspăimîntate peste rîu."), potențînd un acut sentiment thanatic : „Vîntul a dat în pădure / să rupă crengi și coarne de cerbi. / Clopote sau poate sicriile / cîntă subt iarbă cu miile."

Această capodoperă nu a constituit o apariție spontanee în lirica lui Blaga, ci a venit ca o încoronare a unor căutări și realizări mai vechi. În același volum apărea, încă din textul inaugural, motivul „poveștii" : „Seara se-ntîmplă molcom s-ascult / în mine cum se tot revarsă / poveștile sîngelui uitat de mult" *(Biografie)*. Tot în spiritul poeziei magice germane, somnul este înțeles ca reactualizare fabuloasă a trecutului *(În jocul întoarcerii, Somn)*, ca domeniu al „basmului sîngelui" invocat în finalul (cu inflexiuni argheziene) al volumului : „Ți-a mai rămas în urechi vreun cuvînt / De la basmul sîngelui spus / întoarce-ți sufletul către perete / și lacrima către apus." *(Încheiere)* În logica internă a liricii blagiene, este previzibilă lauda Somnului, a adormitelor „lumi comprimate" din *Perspectivă* („Noapte. Subt sfere, subt marile, / monadele dorm. / Lumi comprimate, / lacrimi fără de sunet în spațiu, / monadele dorm. // Mișcarea lor — lauda somnului.") și a luminii apuse : „Subt stele de ieri, subt trecutele, caut / lumina stinsă pe care-o tot laud" *(Lumina de ieri)*.

Ultimul poem este din *La cumpăna apelor*, volum dominat de sentimentul thanatic. Conștiința aflării pe o culme a existenței, la „cumpăna apelor", văzută ca hotar („Totul e împlinit. De șapte ori răsucit / răsuflă în somn Aheronul, / Acum ah de trecere cine va-ncepe cîntarea ? / Acum ah negrele ape cui îi dau tonul ?" — *Hotar*) generează presentimentul morții ; senin în genere (materializat în motivul „bolii fără nume"), acest presentiment lasă loc, într-un scurt poem, spaimei : „Mamă, — nimicul — marele ! Spaima de marele / îmi cutremură noapte de noapte grădina. / Mamă, tu ai fost odat' mormîntul meu. / De ce îmi e așa de teamă — mamă — / să părăsesc iar lumina ?" *(Din adînc)*.

Definitoriu pentru volumul din 1933 rămîne totuși motivul bolii nenumite, înrudit cu acela al păsării bolnave din *Stă în codru fără slavă*. Dacă acesta din urmă implică un tragism mai apropiat de acela din versurile mai sus citate, motivul „bolii" este tratat cu seninătatea conferită de conștientizarea și acceptarea efemerității existen-

ţei. Neimplicînd afectivitatea, vocea lirică se lasă în voia „cîntecului", într-o blîndă curgere prozodică : „Străbatem amurguri / cu crini albi în gură. / Închidem în noi un / sfîrşit sub armură. // Purtăm fără lacrimi / o boală în strune / şi mergem de-a pururi / spre soare apune. // Răni ducem — izvoare — / deschise subt haină. / Sporim nesfîrşirea / C-un cîntec, c-o taină." *(Cîntăreţi bolnavi)*. Seninătatea şi prozodia (litanică aproape) sînt indicii ale amintitei clasicizări înregistrate de lirica lui Blaga.

Procesul se încheie în volumul *La curţile dorului*, unde reîntîlnim atît motivele, cît şi tonalitatea din culegerile anterioare : „Nebunul cetăţii spre turn / priveşte, călcînd pe coturn. / Ce spornic e timpul, ce lin / prin noi strecuratul venin !" *(Lîngă cetate)*. Subiectul atrage din nou atenţia asupra fondului romantic al poetului, vizibil în tratarea fabuloaselor făpturi de basm *(Unicornul şi oceanul)* şi în simbolica prezenţă a copacului din *Cîntecul bradului*.

Acest volum conţine una dintre capodoperele incontestabile ale modernismului poetic românesc : *Asfinţit marin*. Cele şapte strofe sînt edificate cu strategia maximei simplităţi, subliniată şi de apelul la tipul originar de rimă. Impresia de firesc este provocată în chip savant, prin introducerea notaţiilor de transparenţa cristalului : „Piere în jocul luminilor / saltul de-amurg al delfinilor. // Valul acopere numele / scrise-n nisipuri, şi urmele." În acest context, apariţia uneia dintre cele mai senzaţionale metafore create vreodată de un poet („Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului") schimbă brusc registrul, subliniind caracterul de pur pretext liric al notaţiilor. În amurg, „umbra măreşte poveştile", citim, ceea ce exclude catalogarea (îndreptăţită de primele două distihuri) poemului drept pastel. Intrarea în domeniul „poveştii" nu mai ţine de vizual, nici măcar de domeniul mai general al percepţiei. Motivat mitic („Steaua te-atinge cu genele"), zborul imaginaţiei transcende perceptibilul senzorial, transformîndu-l în simplă aglomerare de „semne". Fabuloasă, perspectiva este lăsată deschisă în final („O, aventura, şi apele ! / Inimă, strînge pleoapele !"), unde renunţarea la percepţia senzorială sugerează tocmai lăsarea în voia afectivităţii (invocarea inimii) şi a imprevizibilului („aventura").

Scanned with OKEN Scanner

Din ultimul volum antum *(Nebănuitele trepte,* 1943) reține atenția motivul *rodirii,* tratat în *Cuvinte către fata necunoscută din poartă.* Artistul se simte atras de intervalul de timp dintre „floare și poamă", singurul înfrumusețat de taine („Grijește tu să nu se stingă secretul micului incendiu / ascuns în inima brîndușei de toamnă"). Rodul ucide misterul, neprevăzutul, marcînd împlinirea plantei și, prin aceasta, moartea ei. În ultima strofă („Nu vreau să apun. / Ferește-mă tu, să nu-mi găsesc prea grabnic împlinirea, / să nu mor mai înainte de-a muri"), semnificația motivului este decodată aproape discursiv.

IX

În 1942, Lucian Blaga publica, la cea mai prestigioasă casă de editură a vremii, o „ediție definitivă" a poeziilor sale, urmată în 1943 de volumul *Nebănuitele trepte,* imprimat la Sibiu. Aceste două cărți prezintă un poet format, căruia opera de pînă atunci îi asigura un loc de maximă importanță în istoria culturii românești. Tipărite fiind, numai aceste poeme au putut avea, pînă după 1960, un rol modelator.

Din motive cu totul independente de voința lui, Blaga nu a mai publicat, pînă la moarte, nici un volum de versuri originale. „Pauza" tipografică nu a fost dublată și de una a creației lirice, opera-i postumă echivalînd-o, sub raport cantitativ, pe aceea antumă. În forma finală, întreaga creație poetică din aproape 19 ani de activitate a fost grupată de autor, înainte de moarte, în patru cicluri : *Vîrsta de fier 1940—1944, Corăbii cu cenușă, Cîntecul focului, Ce aude unicornul.*

Războiul al doilea a marcat cea mai zguduitoare ruptură în viața poetului ; cu atît mai dureroasă, cu cît el intrase, după 1935, într-un ritm intelectual mereu ascendent. Războiul aduce artistului tristețea de a vedea „curmată la drum-jumătate" frumoasa „legendă" ce se înfiripase : „Durerile noastre sunt multe, dar cea mai mare / este — să vezi. Să vezi că o noimă-ncepută / nu se-mplinește." *(Norul)* Acaparatoare, tristețea atinge accente sfîșietoare, ca în *Jale la început de noemvrie.* Are sentimentul că „Natura-și împlinește ciclul / și iarăși de la cap și-l ia" *(În timp),* tragedia constînd în faptul că el

aparţine tocmai ciclului încheiat : „Ce-ţi lasă în urmă ? / Ce-ţi lasă în faţă ? / Tomnatic imperiu, / izvoare de gheaţă.“ *(Jale la început de noemvrie)*. Schimbarea ciclului îi apare drept înspăimîntătoare regresiune pe scara civilizaţiei, înspre de mult apusa „vîrstă de fier“.

În vreme de război, intelectualul de pe orice meridian se simte un Ion fără de ţară *(Cîntec despre regele Ion)*, patria lui — Cultura — fiind pretutindeni călcată în picioare. Poetul are senzaţia că trăieşte într-un *Timp fără patrie*, cel al „vîrstelor nerodnice“, al secetei şi al „cugetelor stinse“. În poemul final *(Caravela)* al acestui prim ciclu întîlnim două versuri („Trăim ca să cuprindem totul / Şi să ne pierdem într-o zi.“) care explică poezia viitoare a artistului, izvorîtă din crezul în puterea mîntuitoare a poeziei, în puterea acesteia de a oferi catharsa şi de a dobîndi nemoartea.

Călătoria întru cuprinderea acelui rîvnit *tot* omenesc începe în ciclul *Corăbii cu cenuşă*. Poetul se aventurează în viitor luînd din trecut doar cenuşa amintirilor. Ceea ce-l face să reziste încercărilor de tot felul este credinţa că *nu e singur :* „Nu vă miraţi. Poeţii, toţi poeţii sunt / un singur, nempărţit, neîntrerupt popor.“ *(Poeţii)*. Nu ne miră, în acest caz, faptul că, în ultima perioadă a vieţii, versurile închid din ce în ce mai des meditaţii despre poezie şi despre slujitorii ei. Chiar neîmplinirile vieţii pot genera creaţia lirică ; şi fiindcă vorba e, în mitologia artistului, „deşartă născocire“, el îşi cenzurează tot mai mult rostirea. Înţelepciunea n-a fost niciodată limbută şi, la capătul odiseei cunoaşterii, Blaga adoptă ofensiva tăcerii, convins că „Limba nu e vorba ce o faci. / Singura limbă, limba ta deplină, / stăpînă peste taine şi lumină, / e-aceea-n care ştii să taci.“ *(Catren)*. Pierderea de sine este privită ca o condiţie a poeziei *(Unde un cîntec este)* şi, pentru a se împlini, artistul visează pierderea în anonimat *(Dacă m-aş pierde)*.

Ciclul *Corăbii cu cenuşă* e structurat prin prisma ideii că viitorul izvorăşte din lucruri şi fiinţe care *trebuie* să moară. Aceasta îl face pe poet să aştepte cu seninătate trecerea în „timpul mut“ : „Încă un an, o zi, un ceas — / şi drumuri toate s-au retras / de sub picioare, de sub pas. / Încă un an şi-un vis şi-un somn — / şi-oi fi pe sub pămînturi domn / al oaselor ce drepte dorm.“ *(De profundis)*. Tocmai pentru a asigura factorul generator al

Scanned with OKEN Scanner

viitorului „coboară-n lut părinții, rînd pe rînd, / în timp ce-n noi mai cresc grădinile“ *(Părinții)*. Piatra unghiulară a ciclului o constituie amintirile ; ele trăiesc în noi. Aducerea-Aminte fiind „singur triumf al vieții / asupra morții și cetii“, cum citim în *Epitaf pentru Euridike*, unul din cele mai frumoase poeme de dragoste din literatura română.

Încărcate cu cenușa faptelor trăite, „corăbiile“ poetului se îndreaptă spre zări ceva mai senine. Moartea bate la ușă („Din veac în slujbă viermii sînt. / Sub glie-i văd lucrînd, lucrînd. / Intra-voi iar, sub veghea lor, / în ciclul elementelor. // Din prag un gînd se uită lung. / Să-l las în casă ? Să-l alung ? / Avea-voi fața nimănui / asemenea pămîntului.“ — *Glas de seară*), fără a-l înspăimînta pe poet, după cum nu-l poate îngenunchea nimeni, nimic *(Cariatide)*.

Zările spre care se îndrepta poetul sînt ale iubirii, afirmată plenar în ciclul *Cîntecul focului*. Toate drumurile duc, aici, către dragoste. Ea este o lege a firii, pururi aplicabilă : „Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaștem. / Știm doar că-n spații și în vis / noi ne-ntîlnim mereu aceiași, / mereu sub pomul interzis.“ *(Întîlniri)*. Atîta vreme cît dăinuie iubirea, nu s-a schimbat nimic esențial : „Valul mai bate, același. / Raza e trează în turn.“ *(Noapte la mare)*. Moartea singură poate pune capăt „aprigei sete, / febrei de noapte și zi“ *(idem)*. Păgînă, „setea“ ne amintește poemele dionisiace din tinerețe. Acum, ca și în *Pașii Profetului*, iubirea este ipostaziată într-o forță supraindividuală, a cărei putere o depășește pe cea a rațiunii : „Murmură dor de pereche. / Patima cere răspuns. / Ah, mineralul în toate / geme adînc și ascuns. // Sarea și osul din mine / caută sare și var. / Foamea în mare răspunde, / crește cu fluxul amar. // Margine-mi este argila, / lege de-asemenea ea. / Sunt doar metalul în febră, / magmă terestră, nu stea.“ *(Noapte la mare)*. Sensul „judecății“ de care este vorba în strofa a doua a poemului stă în necenzurarea instinctelor, ceea ce ar corespunde, în lirica barbiană, coborîrii în Uvedenrode.

Iubirea este capabilă să individualizeze fapte umile : „Iubito-mbogățește-ți cîntărețul, / mută-mi cu mîna ta în suflet lacul, / și ce mai vezi, văpaia și înghețul, / dumbrava, cerbii, trestia și veacul“ (*Vara Sfîntului Mi-*

Scanned with OKEN Scanner

hai). Importanța majoră a iubirii ar consta în faptul că ne reliefează lumea exterioară. Prezența iubitei înlătură indiferența față de lucruri, atribuindu-le semnificația care le face irepetabile : „Solar e tîlcul ce tu știi oricînd / atîtor lucruri să-mprumuți" *(idem).*

Celălalt motiv dominant al ciclului este stingerea întru rodire. Suferința existînd pretutindeni, poetul se simte un cerb prigonit *(Cerbul)* și-l încearcă durerea spicelor de grîu. Dar durerea prezentă poate rodi în viitor : „Mirajul unui dulce fruct / îmbracă-un sîmbure amar, / ca să ne cadă într-o zi / neașteptat în palme — dar" *(Solstițiul grădinilor).* Convingerea că „Frumusețea ca și zborul și iubirea / de cenușe-și leagă firea" *(Lîngă un fluture)* îl face să reziste încercărilor.

Motivele acestui ciclu sînt dezvoltate și în cel din urmă : *Ce aude unicornul.* „Tot ce nu mă ucide mă face mai puternic", a spus un cugetător. Tot ce nu mă ucide mă face mai sensibil, sugerează versurile tîrzii ale lui Blaga : „Trăim subt greul văzduhului / ca pe-un fund adînc de mare. / Nici o suferință nu-i așa de mare / să nu se preschimbe în cîntare." *(Catren).* Această convingere explică *Lauda suferinței,* unul din cele mai bune poeme ale ciclului.

Catharctică se dovedește, încă o dată, credința că arta oferă împlinirea. Întreg efortul se concentrează, acum, spre actul creației mîntuitoare : „Traduc întotdeauna. Traduc / în limba românească / un cîntec pe care inima mea / mi-l spune îngînat suav, în limba ei." *(Stihuitorul).*

În afara ciclurilor definitivate de autor, s-a mai păstrat un număr de poeme postbelice, cele mai multe (scrise în anii 1959—1960) fiind grupate de Dorli Blaga în ciclul pe care l-a intitulat *Mirabila sămînță.* Titlul este motivat de frecvența apariției, spre sfîrșitul vieții lui Blaga, a metaforei seminței capabile să regenereze viața. Simbolizînd primenirea veșnică a naturii, semințele sînt, în viziunea lui Blaga, zei solari, puteri cosmice „în ipostază de boabe". Poetul aduce un superb elogiu latențelor germinative perene („Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor ! / Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină, / s-ascunde în fiecare din ele, cînd dorm. / Palpită în visul semințelor / un foșnet de cîmp și amiezi de grădină, / un veac pădureț, / popoare de frunze / și-un murmur de neam cîntăreț." — *Mirabila*

Scanned with OKEN Scanner

sămînță), considerîndu-se el însuși o sămînță *(Cutreier).* Străveche, ideea apăruse și la Eminescu („Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă"), dar Blaga îi dă, în ceasul tîrziu al existenței sale, o tratare cu totul nouă. Virtualitățile nealterate ale naturii îi dau un optimism ce nu caracterizase celelalte postume. Există, după Blaga, un „duh al zămislirii", iar circumstanțele exterioare nu mai păreau ostile : „fulgere rodnice joacă / să-nalțe tăcutele seve-n lumină". Semințele vor încolți în mîndra grădină de crini și trandafiri visată de poetul Francis Turner Palgrave (Eutopia), grădină pacifică unde intră numai inocenții copii spre a se ilumina [1]. De mare prospețime, inserția amintirii („Copil, îmi plăcea, despoiat de veșminte, / să intru-n picioare în cada de grîu, / cufundat pînă la gură în boabe de aur. / Pe umeri simțeam o povară de rîu.") susține această interpretare.

În logica poeziei tîrzii a lui Blaga, realitatea însăși devine forță germinativă : „Ce se preschimbă-n poezie ? / Numai lucrurile cari s-au stins / trecînd în amintire." *(Alchimie).* În prezent, artistul intuiește deja relicva viitoare, actualitatea fiind „gustată" ca suvenir potențial, într-unul din cele mai frumoase poeme blagiene : „Ne-om aminti cîndva tîrziu / de-această întîmplare simplă, / de-această bancă unde stăm / tîmplă fierbinte lîngă tîmplă. // De pe stamine de alun, / din plopii albi, se cerne jarul. / Orice-nceput se vrea fecund, / Risipei se dedă florarul. // Polenul cade peste noi, / în preajmă galbene troiene / alcătuiește-n aur fin. / Pe umeri cade-ne și-n gene." *(Risipei se dedă florarul).* Acum, în toamna existenței, Blaga este cotropit de voluptatea bucuriilor simple, ceea ce face ca afectivitatea să fie mai puțin cenzurată. Postumele creează un pandant sufletesc (alături de

---

[1] Poemul *Eutopia,* al lui Palgrave (1824—1896) a fost tradus chiar de Blaga, în ultimul deceniu de viață : „Există o grădină unde crinii / și rozele-n iubire laolaltă stau. / Ziua întreagă, bucurîndu-se de pace, / fluturi albaștri din potire beau. // Nu-mi este dat să intru în grădină, / Îmi e știută calea, și oprită. / Dar dimineața, adăstînd la poartă, / iau seama cum pe rînd copiii intră. // Ieșind — lumină ei pe față poartă, / dar ei nu sunt în stare să-mi aducă / ce crinii spun, cînd rozele cuvîntă, / și nici ce fluturii pe-acolo cîntă." (Lucian Blaga, *Din lirica engleză,* București, Editura Univers, 1970, p. 59.)

Scanned with OKEN Scanner

poemele dionisiace din tinerețe) sobrului edificiu liric construit în anii maturității literare. În faza „clasicismului trecut prin anarhie“ (1924—1938), „mintea“ triumfase asupra „inimii“. Ultima se „răzbună“ după război, cînd înregistrăm faza „cumințirii“ depline sub raportul mijloacelor artistice. Criteriul poeticului rămîne același ; totuși, tonalitatea diferă. Lirica nu mai e atît de pronunțat modernă ca aceea antumă, iar creditul acordat afectivității este simțitor sporit. Motivele vechi sînt reluate, poetul devenind clasicizantul propriei convenții literare.

Postumele nu marchează o ruptură în creația lui Blaga ; încă din *Nebănuitele trepte*, biograficul dobîndise o pondere neavută anterior. Neobligat să se supună normelor estetice impuse celor ce publicau în perioada postbelică, Blaga și-a continuat, în lirică, drumul firesc. Nemaiavînd caracterul novator de mai înainte, versurile lui cîștigă în simplitate (fericite sînt efectele apelului la prozodia folclorică), ceea ce le conferă un aer plăcut de vechime. Impresia este sporită de rostirea gnomică și de prezența unor motive literare arhaice, precum „jalea“, poate motivul originar al liricii românești *(Ceas)*. Întîlnim, de asemenea, cea mai veche sintagmă memorabilă din lirica noastră : „inima arsă“ *(Jale la început de noembrie)* ; semnalăm, în acest context, și referirea la „suflete arse“, în *Timp fără patrie*.

X

În punctul de pornire, modernitatea lui Blaga a fost mai pronunțată decît a lui Barbu și, mai ales, decît a lui Arghezi (formația lui fiind total diferită de a celorlalți [1]), cu toate că el a rămas mai conservator decît toți reprezentanții marcanți ai tendinței reformatoare, prin supralicitarea semnificatului poeziei. Abuzul de „definiții“ lirice din postume arată că Blaga a rămas la poezia de cunoaștere, pe care o justificase încă din *Pietre pentru tem-*

[1] Poetul avea motive să se așeze într-o postură izolată față de confrați, căci formația lui culturală și, îndeosebi, poetică, îl singulariza. El a studiat la Viena cînd capitala imperială devenise un adevărat „creuzet“ al culturii europene reformatoare.

Scanned with OKEN Scanner

plul meu, subliniind capacitatea investigativă a artei în domenii în care metodele științei sînt ineficiente.

După o tăcere editorială de aproape două decenii, Blaga este receptat drept clasic modern, avînd, postum, o influență majoră asupra poeților impuși între anii 1960 și 1970. Lunga ignorare a dus și la supralicitare polemică, ambele atitudini fiind, în cazul lui, neavenite. Trecînd cu vederea excesele, vom vedea însă că acțiunea modelatoare, profundă, continuă și astăzi. [1] Influența lui a fost mai tardivă decît a lui Arghezi sau a lui Barbu, dar s-a exercitat asupra unui număr mai mare de autori.

Ce l-a făcut pe Lucian Blaga atît de fascinant pentru scriitorii din generațiile de mai tîrziu ? Cred că, înainte de toate, a fost neimplicarea în lirică a unui demers doctrinar, cultivat de contemporanii săi iconoclaști. Scriitorul avea acel soi de clasicism structural care l-a făcut să inoveze fără a șoca. Deși nu apăreau contemporanilor drept „bizare", poemele lui antume numai „cuminți" nu erau... Iată însă că abia posteritatea îl va recepta drept revoluționar, resurecția liricii noastre de după 1960 găsind în Blaga un „sprijin" esențial și tratîndu-i opera drept clasică în sensul exemplarității.

Fiind, probabil, reprezentantul cel mai ilustrativ al modernismului moderat, Blaga a inovat în tăcere, așezînd piatră lîngă piatră la templul liric a cărui valoare nu a pus-o nimeni la îndoială. [2] Noutatea lui a fost atît de puțin șocantă, încît, în monumentala sa *Istorie*, G. Călinescu îl trata în capitolul *Ortodoxiștii* (titlu ce implică neabaterea de la tradiție !), în timp ce în capitolul *Moderniștii* figurau, între alții, George Topîrceanu, Otilia Cazimir, G. Bărgăuanu, D. N. Teodorescu. Lucrul se explică, în foarte mică măsură, prin colaborarea lui Blaga la *Gândirea* și prin micile concesii făcute curentelor tradiționaliste (vezi titlul volumului din 1938 : *La curțile dorului).*

Ca și operele lui Arghezi și Barbu, lirica lui Blaga a dovedit o imensă forță dinamizatoare. Preluînd termi-

---

[1] Marin Mincu a vorbit, primul, despre *Clasicizarea blagianismului*, indicînd și căi prin care s-a manifestat influența artistului (*op. cit.*, p. LIII—LVIII).

[2] Fie-ne permis să ignorăm criticile din deceniul al șaselea, venite din partea unor condeieri de competență îndoielnică și, în plus, bazate în exclusivitate pe criterii extraestetice.

nologia din *Trilogia culturii*, vom spune că cei trei scriitori au exercitat atît influențe „modelatoare", cît și „catalitice". În devenirea ulterioară a poeziei, numai ultimele interesează. Nu putem încheia, însă, înainte de a atrage atenția asupra faptului că ecoul major asupra urmașilor l-au avut reprezentanții modernismului moderat, iar nu iconoclaștii. Dar am fi nedrepți să nu le recunoaștem acestora din urmă meritul de a fi dislocat structuri anacronice, oferind astfel premisele apariției unui nou clasicism.

ÎN ATENȚIA CITITORILOR

În primele două volume din *Istoria poeziei românești* s-au strecurat cîteva regretabile erori tipografice. Semnalez forma corectă, indicînd pagina și, în paranteză, rîndul. Volumul întîi : 18 (14) esențiale ; 29 (39) *istorii* ; 41 (38) encomiastica ; 56 (notă, 9) *literaturii* ; 58 (24) al XVI-lea ; 65 (18) Anastasie ; 68 (5) îndatorate ; 72 (27) sud-slavă ; 85 (23) așează ; 85 (27). La 1699 ; 86 (18) referindu-ne ; 101 (31) veacul ; 102 (6) rimată ; 114 (36) cu urmarea ; 125 (5) bine este a cînta ; 134 (28) minutu ; 137 (16) se înscrie ; 153 (8) predoslovia la ; 165 (21) șăsăzeci ; 186 (3—4) semnificat ; 244 (37) dovedesc ; 251 (titlu) lumilor ; 270 (14) Arătam ; 281 (notă) Cornea (*Originile...* ; 309 (29) negative ; 322 (24) privighetoare ; 324 (31) encomiastică ; 338 (notă) 1868 : *Sentinela* ; 359 (33) acum, poetul ; 365 (1) „băligar" ; 397 (5) *Străinul)* ; 410 (32) à petit ; 413 (3) une ; 414 (2) celle ; 415 (8) le territoire ; 421 (28) Anastasie ; 423 (72) Negruzzi ; 41 (11) preponderența : ; 41 (15) semnului ; 42 (28) de criteriul ; 43 (11) ca manifestare ; 88 (4) În 1682 ;

Volumul al doilea : 9 (18) dinamizator în ; 10 (15) deoarece, înainte ; 18 (31) modelele ; 24 (16) încît Maiorescu era de părere că „se deosebește chiar și ; 34 (14) adevărată poezie și ; 37 (rîndul 21 se elimină) ; 40 (13) Țichindeal ; 47 (38) a limbii ; 55 (40) 208, Eminescu ; 58 (4) rarea" ; 66 (8) doaie ; 67 (35) înțeles ; 74 (20) zidea ; 78 (7) înțelegeri, a ; 79 (6) fantazia ; 79 (8) gîndiri ; 108 (11) *Doinei* ; 112 (2) copilandru. Din ; 120 (2) învălmășeala ; 122 (36) juvenilul *Din* ; 123 (16) crederea ; 124 (13) *Strigoii* ; 147 (32) lîngă un arbor ; 174 (lipsește cifra 1 înaintea notei de subsol) ; 191 (nota 2 trebuie trecută la pagina 192) ; 193 (21) *neferi, iușibași* ; 193 (22) *hodari, bimbași* ; 199 (26) interesanți ; 199 (39) ɣiu ; 201 (2) vai, ca ; 225 (19) Ovid ; 226 (35) orășenii ; 231 (4) 1986), Dragomirescu ; 242 (8) „Dacă ; 242 (39) care, în ; 243 (28) au fost posibile ; 252 (25) tot la *clasicism* ; 265 (3) jeune ; 265 (9) sèques ; 266 (7) număr, pe ; 266 (37) Prudhomme ; 269 (18) vară ; / Mi- ; 290 (14) naissances ; 324 (18) cuvînt" ; 326 (7) Bacovia ; 340 (27) Sezession ; 357 (30) nostru, poezia ; 359 (20) muzică, s-a ; 359 (22) literaturii). În ; 360 (23) liricului ; 363 (16) *Livre II* ; 364 (40) à modifier ; 364 (40) ciseler ; 367 (13) réduire ; 181 (22) ale unor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Le développement „linéaire" de la poésie roumaine, qui s'était fait remarquer jusqu'au XIXe siècle, vient d'être perturbé suite à l'apparition du mouvement réformateur initié par Alexandru Macedonski. D'ici une première tension polaire importante, décisive pour l'épanouissement ultérieur du phénomène poétique roumain, auquel elle confère une structure interne à titre de loi. Deux points distincts de convergence se font voir avant la première guerre mondiale : la poésie traditionnelle, de facture classicisante, et la poésie symboliste, en tant que première convention littéraire imposée par la tendance réformatrice. Par là s'établit un *équilibre dynamique*, éphémère de par sa nature, puisqu'il est le résultat de deux forces complémentaires (l'une de continuité, l'autre de rupture) qui agissent simultanément. Différenciatrices, les forces de rupture réclament un élément conservateur (accumulateur des expériences acquises) sur lequel viennent se greffer les nouvelles accumulations. Les forces de continuité représentent la constante „alexandrine" de la culture, son élément de stabilité.

De par son caractère, la convention littéraire présuppose la naissance des forces de négation, ce qui explique la permanente dynamique des énergies créatrices (jamais si évidente que durant la période 1914—1930). La contestation subsiste à l'état latent dans chaque code accrédité ; à partir du romantisme, l'ordre littéraire institué engendre la tentation de le contester.

Ce troisième volume de l'ouvrage *Istoria poeziei românești (Histoire de la poésie roumaine)* (le premier volume était paru en 1982 et le deuxième en 1984) prolonge l'analyse visant l'orientation réformatrice (initiée par Alexandru Macedonski), qui

s'oppose à celle conservatrice, illustrée par la poésie traditionnelle. Si dans le deuxième volume de l'ouvrage nous avons examiné l'apparition de la tendance réformatrice et sa cristallisation sous la forme du symbolisme, cette fois-ci nous sommes intéressés à *la radicalisation des manifestations réformatrices* dès la veille de la première guerre mondiale. La deuxième décennie de ce siècle se caractérise par une importante effervescence créatrice, révolutionnaire, amplement illustrée par l'œuvre de Urmuz, l'un des „parents" de l'avant-garde littéraire européenne. Ce n'est pas pur hasard si c'est dans ce milieu que se forme et se manifeste (en tant que poète de langue roumaine) Tristan Tzara, avant de fonder à Zurich le dadaïsme.

Repris à titre de drapeau de révolte et abandonné au moment où l'efficacité de sa force révolutionnaire affaiblit, le symbolisme offre les prémisses de la radicalisation des manifestations réformatrices. Décisives à cet égard sont les années 1914 et 1915, lorsque Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu et d'autres jeunes auteurs rompent nettement avec le symbolisme. La mentalité littéraire change rapidement, l'ancien mouvement révolutionnaire devenant la cible des attaques déclenchées par les nouveaux réformateurs. Ce processus est monnaie courante dans l'histoire de l'art, les récentes transformations s'avérant plus stimulantes que la tradition à laquelle elles se sont rapportées.

Favorisée par le triomphe de la réforme artistique, mise sur pied en 1880 dans le cénacle „Literatorul", la radicalisation des manifestations réformatrices a fait parler avec insistance du *modernisme ;* à cet égard, l'auteur distingue trois hypostases. La première c'est *le modernisme à programmes.* Doctrinaire, ce dernier se manifeste ostensiblement, est agressif et souvent iconoclaste. C'est pourquoi, il fait naître une riche littérature des programmes, parfois plus intéressante que les poèmes ou la prose destinés à illustrer les intentions révolutionnaires. Sur le plan européen, l'exemple-limite est offert par le dadaïsme ; pour la littérature roumaine, c'est le mouvement iconoclaste qui a pris forme auprès des publications d'avant-garde, parues entre 1922 et 1933.

Il existe également un *modernisme modéré ;* à la différence du modernisme à programmes, celui-ci s'avère „conciliant", assimilateur et constructif davantage. C'est la manière dont la création durable prévaut sur les programmes esthétiques, sans que ces derniers manquent pour autant. Ainsi constitue-t-il la forme la plus riche en représentants de marque.

Scanned with OKEN Scanner

On peut aussi parler d'une *modernité ingénue*, „innocente", dont les auteurs sont attachés à leurs contemporains non par les desiderata esthétiques mais par la sensibilité tout comme par certains éléments de „technique" littéraire (on respire l'air de son temps quelle que soit son option esthétique). Le triomphe réel de la réforme est marqué justement par l'apparition de ce modernisme dépourvu d'intentions doctrinaires. L'exemple roumain le plus convaincant est offert par George Bacovia.

Ce qui relie les trois formes de modernisme c'est l'élément différenciateur par rapport à la littérature précédente. Ce volume est consacré aux deux premières formes de modernisme.

Dans la littérature roumaine, le modernisme à programmes s'est manifesté avec prégnance dans l'intervalle 1922—1933, lorsque les efforts individuels ont engendré un véritable mouvement : l'avant-garde „historique". Son action a atteint l'apogée de 1924 à 1930. L'auteur examine les prémisses roumaines de l'avant-garde afin de prouver que le champagne qui a explosé à Zurich en 1916 avait à la base le moût qui bouillonnait en Roumanie durant la période précédant la guerre. L'auteur décrit les voies que les poètes suivent en vue de disloquer les structures littéraires existantes. Une attention particulière est accordée à l'impasse dans laquelle se trouvait la littérature à cette date-là, l'apparition de Urmuz étant symptomatique.

Les germes de *l'avant-garde* (le terme pénètre chez nous en 1912) poussent dans un climat propice aux renouvellements ; l'écho du futurisme italien se fait entendre de bonne heure, un article à son sujet étant publié en Roumanie la même année que la parution du premier manifeste de ce courant. L'avant-garde artistique roumaine puise dans des sources autochtones. Edgar Papu a prouvé que les solides traditions de „l'absurde" et de „l'anti-littérature" sont à trouver dans le folklore et dans les œuvres des classiques de la littérature roumaine. A part les précurseurs, tels Alexandru Macedonski et Urmuz, le milieu culturel roumain a offert à la culture européenne des auteurs „lancés" ultérieurement en Occident, dans le domaine de la littérature (Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fondane, Eugène Ionesco, Claude Sernet, etc.) aussi bien que dans celui des beaux-arts (Constantin Brancusi, Marcel Ianco, Victor Brauner, etc.). Il faut y ajouter Ion Vinea, trop peu connu au-delà des frontières roumaines, mais auquel les écrivains cités sont en quelque sorte redevables.

Le choc provoqué par les excès de l'avant-garde „historique" (auxquels l'auteur consacre une analyse ample) a créé le désir

Scanned with OKEN Scanner

d'atteindre un nouvel ordre ; variées et, plus d'une fois en opposition, les tentatives peuvent être dépistées chez tous les représentants du *modernisme modéré*. Leurs œuvres sont examinées dans la partie la plus longue du troisième volume de l'ouvrage *Istoria poeziei românești*.

Les choses se sont déroulées pareillement au travail dans la mine où, derrière les artificiers qui ouvrent la voie à l'aide de la dynamite, viennent les constructeurs pour consolider les galeries. La résurgence de l'avant-garde „historique" n'aurait pas été si riche en conséquences si les découvertes n'avaient pas été validées artistiquement par des auteurs, tels Tudor Arghezi, Ion Barbu ou Lucian Blaga. Ce dernier a d'ailleurs mis en évidence, en 1922, les conséquences heureuses dues au passage du classicisme à travers „l'anarchie".

Les plus remarquables représentants du modernisme modéré de l'entre-deux-guerres sont Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, Ion Vinea, B. Fondane, Adrian Maniu, Alexandru Philippide. Ont été également analysées les œuvres de Camil Petrescu, George Magheru et Eugène Ionesco. L'historien littéraire insiste sur le caractère hétérogène du modernisme modéré de la littérature de l'entre-deux-guerres et montre la diversité des modalités poétiques.

Les plus amples chapitres sont dédiés aux œuvres que nous ont léguées Tudor Arghezi, Ion Barbu et Lucian Blaga, écrivains que l'auteur de cet ouvrage considère comme les classiques du modernisme poétique roumain. Le processus qui rend classiques les modernes est de longue durée (et ne s'achève qu'aux environs de 1970), dont les premiers symptômes sont constatés au cours de la réception de l'œuvre de Arghezi. B. Fondane est le premier qui, en 1918, souligne les aspects classiques de l'œuvre de Arghezi. Même si Ion Barbu et Lucian Blaga n'ont pas été considérés très tôt en leur qualité de *classiques*, ils l'étaient eux aussi dès le quatrième décennie du siècle. Leur influence sur les contemporains ainsi que le phénomène de mimétisme et la série d'épigones qu'ils engendrent, représentent d'autres indices du fait que les conventions artistiques deviennent classiques, situation confirmée par les études que les grands critiques de l'entre-deux-guerres ont dédiées à ces trois écrivains.

La poésie de Arghezi évoque souvent la matière ainsi que l'humble existence quotidienne, sans qu'on puisse pourtant parler à son égard de véritables descriptions. Le poète s'avère figuratif et en même temps non-réaliste, tout comme Henri Rousseau („Le Douanier"), Camille Bombois ou Louis Vivin. Les tableaux

Scanned with OKEN Scanner

des „naïfs" ne sont pas réalistes, malgré l'abondance des éléments figuratifs ; à son tour, Arghezi réunit les données que l'environnement lui offre et en fait des constructions qui, dans la perspective de la logique empirique, pourraient parfois paraître tout à fait... surréalistes. Il ne décrit pratiquement jamais, mais il spiritualise ce qu'il présente au lecteur.

„Le mécanisme" définitoire de l'imaginaire de Arghezi tend irrésistiblement à transcender la perception. Sa vision, peu commune, s'appuie sur une attitude tempéramentale fortement différenciatrice qui se manifeste à travers l'ironie, la propension au ludique, à l'orgueil. Tout cela fait de Tudor Arghezi un artiste qu'on ne peut confondre ni classer selon des conventions préexistantes à son œuvre. Puisque l'hétérogénéité de sa création rend impossible toute brève analyse, l'historien littéraire a choisi la mise en évidence des manifestations symptomatiques visant l'ensemble. L'encadrement dans la tradition littéraire autochtone se fait par rapport à Dosofteï et à Dimitrie Bolintineanu. L'originalité maximale de l'artiste réside dans sa manière de traiter certains motifs anciens, présents chez tous les grands poètes du monde : l'amour, la foi, la mort.

Tudor Arghezi a su extraire de nouvelles substances d'une matière ancienne : la langue parlée et, surtout, la mentalité propre à la phase préindustrielle du développement de la civilisation. Parmi les auteurs de l'entre-deux-guerres il a été le plus ancré dans la vieille tradition roumaine (organique, remontant jusqu'au „christianisme cosmique" de l'Antiquité, analysé par Mircea Eliade), sans qu'il soit pour autant traditionaliste. C'est là peut-être l'aspect le plus fascinant (sous le rapport historique) de son œuvre. Cultivant le nouveau, il a été moderne sans être moderniste. Tout en refusant les excès littéraires de son époque, il est parvenu à ce qu'il s'était proposé : être unique.

L'œuvre de Ion Barbu est d'une facture totalement différente. Ce qui l'a fait s'imposer parmi les écrivains roumains et se distinguer de tous les autres, c'est son effort constructif, manifestation typique de ce qui lui-même a appelé *l'étape de la création littéraire critique*. Ion Barbu n'est pas le seul représentant de ce genre de création ; en Roumanie, il est néanmoins son représentant exemplaire. Barbu devient d'autant plus intéressant que c'est difficile à séparer son œuvre lyrique proprement dite de l'expression en vers de sa conscience artistique. Entre la lyrique de l'auteur et son idéal on distingue un rapport

Scanned with OKEN Scanner

dynamique, unique dans la littérature roumaine, tous les deux se développant simultanément et se stimulant l'un et l'autre.

Le caractère délibéré de la construction „architectonique" est à la base des vertus aussi bien que des limites de la poésie insérée dans le recueil *Joc secund* („Jeu second"). La splendeur de cette activité littéraire réside dans la tendance de l'artiste à clarifier, par un exercice créateur, sa propre conscience artistique.

La littérature publiée par Ion Barbu est le fruit de son effort permanent de dissimuler toute attitude tempéramentale. Ce qui frappe dans sa création c'est la discordance, de plus en plus amplifiée, entre le tempérament de l'homme et l'attitude doctrinaire de l'artiste. C'est rare la tendance vers l'effacement des émotions chez un homme qui fait preuve d'une si violente subjectivité.

L'essence de l'œuvre de Barbu est à chercher dans sa permanente tendance à cacher l'expression de son tempérament. Parmi les voies qu'il a choisies, dans ses écrits, afin d'acquérir le détachement affectif, citons l'intérêt pour les effets euphoniques, le recours au symbole ainsi que la construction d'espaces imaginaires (Isarlîk, Uvedenrode). Il préfère donc la modalité d'expression indirecte, ce qui ne signifie pas la suppression des confessions.

La présentation de la diversité formelle conduit l'historien littéraire à mettre en relief le fond unitaire de l'œuvre de Barbu : sa conviction dans l'équilibre et l'homogénéité de l'Univers. Il est à remarquer le puissant substrat polémique de l'œuvre de cet écrivain. Son intégration (consciente, délibérée) dans la tradition est examinée à la fin du chapitre, où l'on prouve que Ion Barbu a fait une synthèse de la poésie européenne dans une perspective roumaine.

Après „l'expulsion" de l'élément biographique de la lyrique moderne, Lucian Blaga vient le réhabiliter et cela dans une acception particulière. Chez lui, la sincérité acquiert une signification originale pour l'espace littéraire roumain. Auparavant, elle était confondue avec la libre expression de l'affectivité. La lyrique de Lucian Blaga renverse le sens traditionnel, le poète visant la sincérité de *l'être* (dans l'acception ontologique du terme). Quelque surprenant que cela puisse paraître, le biographique a aidé l'artiste à se détacher du particulier dans son effort d'accéder aux implications métaphysiques de l'existence. Chez Lucian Blaga, réhabiliter le biographique ne veut pas dire réhabiliter la confession traditionnelle ; la convention autobiogra-

Scanned with OKEN Scanner

phique est destinée à convaincre d'une vérité généralement humaine. Blaga fait appel à la vérité (auto)biographique pour que ses démarches spéculatives jouissent de crédit.

Le soin de la vérité (dans un article il exprime sa conviction que la vérité doit être expressive et que l'expressivité implique la vérité), la prépondérance du visuel ainsi que „l'économie" expressive sont des traits qui approchent Lucian Blaga des poètes classiques. Ce qui est curieux c'est que l'artiste n'est pas parti du classicisme, mais d'une expérience profondément novatrice, à savoir de l'expressionnisme allemand.

Ce troisième volume de *Istoria poeziei românești* fait voir la complexité de l'épanouissement de la littérature roumaine après 1880. Son évolution, linéaire jusqu'à cette date-là, céda pour faire place, après la première guerre mondiale, à un riche développement arborescent. Nous avons souligné qu'entre les années 1880—1916, dans le climat poétique roumain, ont pris naissance deux structures (l'une de facture classicisante, l'autre réformatrice) ; au cadre de la seconde structure on distinque une nouvelle polarité, qui se manifeste durant la deuxième décennie du siècle.

La poésie moderne comprend deux structures et non pas une seule, comme il ressort du célèbre ouvrage de Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik*, où il décrit de façon exemplaire l'une de ces structures, tout en ignorant l'autre. La structure qu'il analyse, anticipée dès le XVIIIe siècle, trouve son point essentiel dans l'œuvre de Charles Baudelaire. Il existe pourtant une deuxième structure, aussi importante, de la poésie moderne, dont le précurseur est Walt Whitman. Ce sont des structures complémentaires, qui se présupposent et se stimulent l'une et l'autre. Sans cette seconde voie, l'image sur la poésie moderne serait beaucoup falsifiée ; car ici sont à insérer „les inventaires", „le prosaïsme" poétique, autrement dit : tout ce que la poésie de notre siècle a réellement apporté de nouveau.

Baudelaire inaugure la direction qui élargit la sphère du poétique par „la poétisation" (même du „laid"), tandis que Whitman est à l'origine de la direction vitaliste, dépoétisante (poésie „prosaïque", discursivité choquante, „inventaires", recours à l'arbitraire, etc.). La vie est préférée à l'art, le vitalisme atténuant donc l'esthétisme sans renoncer pour autant à une esthétique. Menée jusqu'à ses conséquences extrêmes par Mallarmé et Valéry, la direction baudelaireienne étale en pleine lumière son „instrumentarium", tandis que l'autre voie prend soin de le cacher. La première dévoile ses artifices avec l'orgueil de l'initié pendant

Scanned with OKEN Scanner

que la seconde laisse voir, au contraire, l'ambition d'éviter ces artifices. Cette dernière tendance est de large envergure, ne se réduisant pas au domaine de la poésie. C'est par là qu'on est arrivé, dans les beaux-arts, aux œuvres de Marcel Duchamp ainsi qu'aux célèbres „objets trouvés", qui contribuent à cristalliser et à faire s'imposer l'orientation anti-esthétisante.

La tendance réformatrice s'était inscrite, jusqu'à la deuxième décennie de notre siècle, dans la descendance baudelaireienne. Après 1910, l'autre chemin est de plus en plus mis en évidence ; en 1911, Tudor Arghezi publie une traduction de Walt Whitman et en 1915, Tristan Tzara traduit en roumain *Song of myself*.

Les représentants du modernisme doctrinaire se sont dirigés vers la direction whitmanienne, alors que le modernisme modéré a illustré cette direction aussi bien que celle baudelaireienne. Étant plus „conciliant", le modernisme modéré s'est avéré encore plus complexe.

Traduit du roumain
par NINA IVANCIU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ZUSAMMENFASSUNG

Die bis hin ins 19.Jahrhundert „lineare" Entwicklung der rumänischen Lyrik wurde durch das Auftauchen von Alexandru Macedonskis Reformbewegung gestört. Dadurch entstand der erste wichtige Spannungspol, der die spätere Entwicklung des rumänischen Lyrikphänomens determinierend beeinflußte und ihm eine innere Gesetzmäßigkeit verlieh. In der Zeit vor dem ersten Weltkrieg sind zwei verschiedene Konvergenzpunkte zu verzeichnen : die traditionelle Lyrik, klassizistischer Faktur und die Lyrik des Symbolismus, der ersten von der Reformtendenz eingeführten literarischen Konvention. So wurde ein *dynamisches Gleichgewicht* hergestellt. Dieses ist, seinem Wesen entsprechend, vergänglicher Art, denn es entsteht als Ergebnis von Komplementärkräften (solche der Fortdauer und der Unterbrechung), mit gleichzeitiger Wirkung. Die differenzierenden Kräfte der Unterbrechung brauchen ein bewahrendes Element (zur Speicherung der gesammelten Erfahrungen), auf das die neue Akkumulation übertragen werden kann. Die Kräfte der Fortdauer stellen die „alexandrinische" Konstante der Kultur dar, ihr stabiles Element.

Ihrem Charakter entsprechend, setzt die literarische Konvention die Entstehung verneinender Kräfte voraus. Dadurch wird die permanente Dynamik der schöpferischen Energien verständlich, (die nie so ausgeprägt war wie in der Zeitspanne 1914—1930). In jedem akkreditierten Kode ist latent auch seine Infragstellung enthalten; seit der Romantik erweckt jede literarische Ordnung die Versuchung, sie in Frage zu stellen.

Der dritte Band der *Geschichte der rumänischen Lyrik* (deren erster Band 1982 und deren zweiter 1984 erschienen ist) setzt

die Analyse der von Alexandru Macedonski ins Leben gerufenen Reformbewegung fort, die der konservativen, traditionellen Lyrik entgegengesetzt war. Nachdem im zweiten Band die Herausbildung der Reformbewegung und ihre Kristallisierung im Symbolismus besprochen wurde, beschäftigt sich der dritte Band mit der *Radikalisierung der Reformerscheinungen* von der Zeit vor dem ersten Weltkrieg an. Im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts kam es zu einem heftigen schöpferischen, revolutionären Aufwallen, das zur Genüge im Werke Urmuz' zum Ausdruck kommt, einem der „Väter" der literarischen Avangarde Europas. Nicht zufällig wurde in dieser Umgebung auch Tristan Tzara geformt, der hier auch in Erscheinung trat (als Lyriker rumänischer Sprache), bevor er in Zürich den Dadaismus begründete.

Gleichsam als Banner der Revolte hochgehalten und dann beiseite gelegt, nachdem seine revolutionäre Wirksamkeit nachgelassen hatte, war es dem Symbolismus doch gelungen die Voraussetzungen für eine Radikalisierung der Reformerscheinungen zu schaffen. Entscheidend in dieser Beziehung waren die Jahre 1914 und 1915, als Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu und andere junge Autoren sich deutlich von Symbolismus loslösten. Eine rapide Veränderung der literarischen Mentalität ist zu verzeichnen; die ehemals revolutionäre Bewegung wird zum Ziel enfesselter Angriffe seitens der neuen Reformer. Ein solcher Vorgang ist in der Literaturgeschichte nur natürlich, da die Veränderungen neueren Datums viel provozierender wirken als die Tradition, auf die sie sich ehemals bezogen.

Begünstigt durch den Triumph der künstlerischen Reform, bewirkte die Radikalisierung der Reformerscheinungen, daß um 1880 im Literaturkreis „Literatorul" mit besonderer Betonung von der *Moderne* (rum. modernism) gesprochen wurde. Der Autor unterscheidet drei Erscheinungsformen der Moderne. Die erste ist die *programmatische Moderne*. Sie ist gekennzeichnet durch Parteilichkeit, Aggressivität, und tritt ostentativ, oft ikonoklastisch in Erscheinung. Aus diesem Grunde erzeugt sie eine reiche Literatur der Manifeste und Programme, die manchmal interessanter sind als die ihre revolutionären Absichten illustrierende Lyrik und Prosa. Das extreme Beispiel dafür liefert auf europäischer Ebene der Dadaismus und, im Rahmen der rumänischen Literatur, die „bilderstürmerische" Bewegung im Umkreis der Avantgarde-Zeitschriften, während der Zeitspanne 1922--1933.

Es gibt auch eine *gemäßigte Moderne;* zum Unterschied von der programmatischen, tritt sie „beschwichtigend", gleichsam kon-

Scanned with OKEN Scanner

ziliant, assimilatorisch und bedeutend konstruktiver in Erscheinung. Die dauerhaften Werke übertreffen die ästhetischen Programme, obwohl auch diese nicht fehlen. Aus diesem Grunde sind hier die meisten markanten Vertreter zu finden.

Man kann auch von einer *unbefangenen Moderne* sprechen, die gleichsam „unschuldig" solche Autoren kennzeichnet, die nicht ihre ästhetische Zielsetzung mit den Zeitgenossen verbindet, sondern ihre Sensibilität und einige Elemente der literarischen „Technik" (man atmet den Geist der Zeit, unabhängig welcher ästhetischen Richtung man anhängt). Der eigentliche Triumph der Reform wird vom Erscheinen eben dieser Art von Moderne bewiesen, bar jeglicher programmatischer Absichten. Das überzeugendste rumänische Beispiel dafür liefert George Bacovia.

Diesen drei Formen der Moderne ist die Abgrenzung zur vorausgehenden Literatur gemeinsam. In diesem Band werden die beiden ersten Formen besprochen.

Innerhalb der rumänischen Literatur, tritt die programmatische Moderne besonders deutlich während der Zeitspanne 1922—1933 in Erscheinung, als verschiedene Individualitäten in einer regelrechten Bewegung zusammenfinden: in der „historischen" Avantgarde. Ihre Tätigkeit erreicht zwischen den Jahren 1924—1930 den Höhepunkt. Der Autor analysiert die rumänischen Voraussetzungen der Avantgarde um zu beweisen, daß der Champagner, der 1916 in Zürich aufschäumte, aus einem Most hergestellt war, der im Vorkriegs-Rumänien zu gären begonnen hatte. Es wird erklärt auf welche Art und Weise die Dichter die existierenden literarischen Strukturen umbauen, zerlegen. Besondere Aufmerksamkeit wird der Ausweglosigkeit der damaligen Literatur und dem symptomatischen Auftauchen von Urmuz geschenkt.

Die ersten Zeichen der *Avantgarde* (der Begriff taucht in Rumänien erstmals 1912 auf) erscheinen in einem für Neuerungen günstigen Klima. Das Echo auf den italienischen Futurismus erfolgt sehr prompt; im gleichen Jahr als das erste Manifest der Bewegung publiziert wird, erscheint in Rumänien schon ein Artikel darüber. Die künstlerische Avantgarde Rumäniens ist einheimischen Ursprungs. Edgar Papu hat die dauerhafte Tradition des „Absurden" und der „Antiliteratur" in der Folklore und den Werken der rumänischen Klassiker nachgewiesen. Außer Vorläufern wie Alexandru Macedonski und Urmuz hat der rumänische Kulturkreis der europäischen Kultur ein Reihe von Autoren „geliefert", sowohl im Bereich der Literatur (Tristan

Scanned with OKEN Scanner

Tzara, Ilarie Voronca, B. Fondane, Eugène Ionesco, Claude Sernet u.a.), als auch in jenem der bildenden Kunst (Constantin Brâncuşi, Marcel Ianco, Victor Brauner u.a.). Zu diesen muß auch Ion Vinea gezählt werden, der zwar außerhalb unseres Landes kaum bekannt ist, dem aber die genannten Schriftsteller einiges zu verdanken haben.

Der von den Exzessen der „historischen" Avantgarde, (ihnen ist eine eingehende Analyse gewidmet), bewirkte Schock ließ den Wunsch nach einer neuen Ordnung aufkommen. Die Versuche diese zu erreichen sind mannigfaltig und, nicht selten, entgegengesetzt, doch sind sie bei allen Vertretern der *gemäßigten Moderne* zu erkennen. Die Besprechung der Werke dieser Vertreter nehmen den größten Teil dieses dritten Bandes der *Geschichte der rumänischen Lyrik* ein.

Der Ablauf der Dinge ist der Arbeit in einem Bergwerk zu vergleichen, wo nach den Mannschaften, die mit Dynamit neue Gänge freisprengen, gleich die Bauleute kommen, um diese zu befestigen. Der Angriff der „historischen" Avantgarde hätte nicht so reiche Früchte getragen, wären ihre Entdeckungen nicht von solchen Autoren wie Tudor Arghezi, Ion Barbu oder Lucian Blaga künstlerisch bestätigt worden. Blaga sprach 1922 von den glücklichen Folgen, die das Durchqueren der „Anarchie" für den Klassizismus hatte.

Die wichtigsten Vertreten der gemäßigten Moderne der Zwischenkriegszeit sind Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, Ion Vinea, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Alexandru Philippide. Außer ihnen werden noch Camil Petrescu, George Magheru und Eugen Ionescu besprochen. Der Literaturhistoriker betont die Verschiedenartigkeit der gemäßigten Moderne in der Literatur der Zwischenkriegszeit und unterstreicht die Mannigfaltigkeit der lyrischen Ausdrucksweisen.

Die umfangreichsten Kapitel sind den Werken von Tudor Arghezi, Ion Barbu und Lucian Blaga gewidmet, die der Autor dieser *Geschichte* als Klassiker der modernen Lyrik Rumäniens betrachtet. Das klassisch Werden der Modernen ist ein langwieriger Prozess (erst um 1970 abgeschlossen), dessen erste Symptome in der Rezeption von Arghezis Werk verzeichnet wurden. Der Erste, der über das Klassische von Arghezis Lyrik sprach war B. Fundoianu, um 1918. Obgleich Ion Barbu und Lucian Blaga nicht allzubald als solche angesehen wurden, waren sie bereits in den dreißiger Jahren *Klassiker*. Der Einfluß auf die Zeitgenossen, Nachahmung und Epigonentum weisen ebenfalls auf das klassisch Werden der künstlerischen Konventionen hin.

Scanned with OKEN Scanner

das übrigens auch die Werkstudien bestätigen, die den drei Schriftstellern von den großen Kritikern der Zwischenkriegszeit gewidmet wurden.

Arghezis Lyrik spricht oft von der Materie und der kargen Existenz des Alltags, doch kann nicht von richtigen Beschreibungen gesprochen werden. Der Dichter ist genauso gegenständlich und unrealistisch wie Henri Rousseau, Camille Bombois oder Lous Vivin. So wie die Gemälde der „Sonntagsmaler" unrealistisch sind, trotz ihrer Fülle an Gegenständlichem, so sammelt auch Arghezi Elemente der umgebenden Wirklichkeit und fügt sie zu Konstruktionen, die aus der Perspektive empirischer Logik geradezu surreal anmuten. Eigentlich beschreibt er nie, sondern vergeistigt das, was er dem Leser darbietet.

Der „Mechanismus" des Imaginären bei Arghezi besteht in der ununterdrückbaren Tendenz über das Auffassungsvermögen hinauszuschreiten. Seine gänzlich ungewöhnliche Sehweise stützt sich auf eine betont differenzierende Haltung, die sich in der Ironie, im Hang zum Spiel, im Hochmut äußert. All dies läßt Tudor Arghezi als unverwechselbaren Künstler erscheinen, der keiner vor ihm existierenden literarischen Konvention untergeordnet werden kann. Die Verschiedenartigkeit seines Werks vereitelt die Möglichkeit einer knappen Vorstellung, so daß der Autor nur einige allgemein kennzeichnende Worte wählt. Daß Arghezi der einheimischen literarischen Tradition eingeschrieben ist, beweist seine Bezugnahme auf Dosoftei und Dimitrie Bolintineanu. Seine einzigartige Originalität erscheint in der Art seiner Wiederaufnahme uralter Themen, die bei allen großen Dichtern der Welt auftauchen: Liebe, Glauben, Tod.

Tudor Arghezi verstand es neue Substanz aus einer alten Materie zu gewinnen: aus der Umgangsprache und besonders aus der Mentalität, die für die vorindustrielle Phase der Entwicklung der Zivilisation charakteristisch war. Unter den Autoren der Zwischenkriegszeit, ist er am engsten mit der alten rumänischen Tradition verwachsen, (die organisch, über die Zeiten hinweg bis zum antiken, von Mircea Eliade analysierten „kosmischen Christentum" emporsteigt), ohne ein Traditionalist zu sein. Dieser Aspekt ist wahrscheinlich, (historisch betrachtet), der faszinierendste seines Werkes. Das Neue pflegend war er modern ohne zum „Modernisten" zu werden. Er lehnte alle literarischen Exzesse seiner Zeit ab und wurde zu dem was er sich vorgenommen hatte: einzigartig.

Von vollkommen anderer Faktur ist das Werk Ion Barbus. Das Element, das ihn unter den rumänischen Literaten hervorhob,

Scanned with OKEN Scanner

war das Konstruktive, als Erscheinungsform des von ihm so genannten *Stadiums der kritischen literarischen Schöpfung.* Ion Barbu ist nicht der einzige Vertreter dieses Typs von Kreativität, für Rumänien aber ist er exemplarisch. Besonders interessant erscheint Barbu wegen der Schwierigkeit zwischen seiner eigentlich lyrischen Schöpfung und den Erscheinungsformen seines künstlerischen Bewußtseins zu unterscheiden. Zwischen der Lyrik des Autors und seinem künstlerischen Ideal entspannt sich eine in der rumänischen Literatur einzigartige Dynamik der gleichzeitigen Entwicklung und gegenseitigen Provokation.

Die gewollt „architektonische" Konstruktion bewirkt sowohl die Verdienste als auch die Grenzen der Lyrik des Bandes *Das Nebenspiel* (rum. Joc Secund). Der Glanz dieser literarischen Arbeit besteht im Bemühen des Dichters durch schöpferische Exerzitien, Klarheit über das eigene künstlerische Bewußtsein zu erlangen.

Ion Barbus Literatur ist das Ergebnis eines stetigen Bemühens um die Verheimlichung jeglicher Temperamentsregungen. Sein Werk frappiert durch die zunehmende Vertiefung des Zwiespalts zwischen dem Temperament des Menschen und der programmatischen Haltung des Künstlers. Selten ist die Tendenz zur Unterdrückung der Emotionen so intensiv bei einem Menschen von so ausgeprägter Subjektivität anzutreffen.

Das Wesen von Barbus Werk muß in der ständigen Maskierungstendenz des Ausdrucks seines Temperaments gesucht werden. Um sich beim Schreiben gefühlsmäßig distanzieren zu können, bediente er sich der Wirkungen der Euphonie, der Symbole und der Konstruktion imaginärer Landstriche (Isarlik, Uvedenrode). Er zieht also die indirekte Ausdrucksweise vor, ohne jedoch bekenntnishafte „Abweichungen" völlig zu vermeiden.

Zugleich mit der Darstellung der formalen Vielfalt wird auch der einheitliche Hintergrund von Barbus Werk betont; dieser besteht im Glauben an das Gleichgewicht und die Übereinstimmung im Universum. Die ausgeprägt polemische Grundlage des Werkes wird besonders unterstrichen. Das Ende des Kapitels ist der bewußten Integrierung in die Tradition gewidmet und widerspiegelt den Standpunkt, daß es Ion Barbu gelungen ist die europäische Lyrik aus rumänischer Perspektive zu synthetisieren.

Nachdem das biographische Element aus der modernen Lyrik ausgeschlossen worden war, „rehabilitierte" es Lucian Blaga auf ihm eigene Weise. Seine Auffassung von der Ehrlichkeit bedeutete eine Neuerung im Umkreis der rumänischen Literatur. Bis zu ihm wurde die Ehrlichkeit mit dem ungehemmten Gemüts-

Scanned with OKEN Scanner

ausdruck gleichgesetzt. In der Lyrik Blagas wandelt sich das traditionelle Verständnis des Begriffs, der Dichter meint die Ehrlichkeit des *Seins* (im ontologischen Sinn). Es mag seltsam scheinen, doch das Biographische half dem Dichter sich vom Besondern zu lösen, im Bemühen die metaphysischen Implikationen der Existenz zu erfassen. Die „Rehabilitierung" des Biographischen bei Lucian Blaga bedeutet also nicht eine Rückkehr zum traditionellen Bekenntnis; die autobiographische Konvention dient der Hervorhebung einer allgemein menschlichen Wahrheit. Blaga greift auf die (auto)biographische Wahrheit zurück um seiner spekulativen Vorgangsweise Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Die Bemühungen um die Wahrheit (in einem berühmten Artikel äußerte er seine Überzeugung, daß die Wahrheit expressiv sein muß und die Expressivität immer auch Wahrheit einschließt), das Vorherrschen des Visuellen und die Ökonomie des Ausdrücks sind Eigenschaften die Lucian Blaga in die Nähe der klassischen Dichtung rücken. Erstaunlicherweise war der Dichter nicht von der Klassik geprägt worden, sondern von einer tiefgreifend erneuernden literarischen Erfahrung, dem deutschen Expressionismus, um dann erst den Weg des „klassisch Werdens" einzuschlagen. Dieser Weg entspricht jedoch nicht dem Versuch ein historisches Ideal zurück zu gewinnen, sondern dem Versuch zu einem neuen Gleichgewicht zu finden (das für die Nachfolgenden klassisch, im Sinne der Beispielhaftigkeit, blieb).

Der vorliegende dritte Band der *Geschichte der rumänischen Lyrik* beweist die Komplexität in der Entwicklung der rumänischen Lyrik nach 1880. Der „linearen" Entwicklung bis zu jenem Zeitpunkt entspricht nach dem ersten Weltkrieg eine dichtverzweigte Entwicklung. Wenn zwischen 1880 und 1916 von zwei Strukturen innerhalb der rumänischen Lyriklandschaft gesprochen werden kann, einer klassizistisch-bewahrenden und einer reformistischen Struktur, so wird innerhalb der letzeren eine andere Polarität erkennbar, die sich zwischen 1910 und 1920 herausbildete.

Die moderne Lyrik hat zwei Strukturen und nicht nur die eine, die Hugo Friedrich in seinem berühmten Buch *Die Struktur der modernen Lyrik* vorzüglich, aber die andere, zweite Struktur ignorierend beschreibt. Die von ihm analysierte, schon im 18.Jahrhundert sich ankündigende Struktur hat ihren Knotenpunkt im Werk von Charles Baudelaire. Doch es gibt eine zweite, genauso wichtige Struktur der modernen Lyrik, die von Walt Whitman ausgeht. Es sind komplementäre Strukturen, die

Scanned with OKEN Scanner

sich gegenseitig voraussetzen und anregen. Ohne die zweite Struktur wäre das Bild der modernen Lyrik stark verfälscht, denn zu dieser gehören die sogenannten „Inventare", die „prosaische" Poesie, kurz alles was die Lyrik unseres Jahrhunderts an wirklich Neuem gebracht hatte.

Baudelaire steht am Anfang jenes Weges, der das Gebiet des Poetischen durch den Vorgang des „Poetisierens" (sogar des Häßlichen) erweitert hat, während Whitman am Ursprung der vitalistischen, ent-poetisierenden Richtung steht („prosaische" Poesie, schockierende Diskursivität, „Inventarierung", formale Willkür u.s.w.). Das Leben wird der Kunst vorgezogen, der Vitalismus dämpft den Ästhetizismus, ohne aber auf eine Ästhetik zu verzichten. Von Mallarmé und Valéry bis zum Äußersten getrieben, präsentiert die von Baudelaire stammende Richtung ihr „Instrumentarium" gleichsam der Öffentlichkeit, während die andere Richtung das ihre sorgfältig versteckt. Die erste stellt das Künstliche mit dem Stolz des Eingeweihten zur Schau, während die zweite den Ehrgeiz pflegt, das Künstliche zu vermeiden. Die zweite Tendenz ist weitverbreitet, beschränkt sich also nicht nur auf die Lyrik. So kam es in der bildenden Kunst, zu den Werken von Marcel Duchamp und den berühmten „objets trouvés", die alle zur Herausbildung und Behauptung der antiästhetisierenden Richtung beitrugen.

Bis 1910 berief sich die Reformbewegung auf die Baudelaire-Nachfolge. Nach 1910 profiliert sich mit wachsender Deutlichheit die andere Richtung, deren Vertreter sich auf Walt Whitman als Vorgänger berufen (1911 veröffentlicht Tudor Arghezi eine Übersetzung aus dem Werk des amerikanischen Dichters und 1915 überträgt Tristan Tzara *Song of myself* ins Rumänische).

Die Vertreter der programmatischen Moderne waren der whitmanschen Richtung zugeneigt, während sich die gemäßigte Moderne sowohl von dieser, als auch von der baudelaireschen Richtung beeinflussen ließ. Eher „konziliant" eingestellt, erwies sich die gemäßigte Moderne von größerer Komplexität.

Aus dem Rumänischen von
HERBERT GRUENWALD

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

Aderca, Felix 13, 65, 66, 122, 189, 199, 204, 209, 221, 222, 226, 236.
Agârbiceanu, Ion 164.
Al-George, Ion 66.
Alecsandri Vasile 17, 52, 54, 68, 72, 82, 100, 122, 194, 196, 202, 222.
Alexandrescu, Grigore 72.
Ana din Coștilă 66.
Andonie, G. Șt. 213, 216.
Anghel, Dimitrie 73.
Apollinaire, Guillaume 8, 16, 25, 34.
Archipenko, Alexandre 44.
Ardeleanu, Carol 66.
Arghezi, Tudor 5, 6, 10, 13, 21, 50, 57, 66, 73, 78, 81, 98, 104, 112, 115—117, 120—124, *125—187*, 191, 196, 199, 217, 280, 281.
Arp, Hans 22, 44.
Asachi, Gheorghe 222.

Bacovia, George 18, 39, 52, 66, 72, 75, 79, 102, 112, 132, 185, 194, 195, 199, 207, 214.
Balotă, Nicolae 17, 182, 184.
Baltazar, Camil 65.
Balzac, Honoré de 202.
Baranga, Aurel 22.
Barbilian, Dan (v. Ion Barbu)
Barbilian, Gerda 190, 212, 239.
Barbu, Ion 21, 22, 38, 42, 49, 51, 57, 63—66, 69, 72, 78, 79, 94—97, 99, 112, 114—117, 120, 121, 123, 124, 126, 133, 144, 146, 160, 166, 185, *188—243*, 255, 256, 268, 277, 280, 281.
Bascovici, Șerban 66.
Baudelaire, Charles 6, 13, 18, 48, 80, 112, 148, 156, 157, 163, 197, 202, 205, 230, 257.
Bărgăuanu, G. 281.
Beardsley, Aubrey 93.
Becker, Oskar 228.
Bergson, Henri-Louis 222, 267.
Bilciurescu, Alexandru 66.
Bârna, Vlaicu 67.
Blaga, Dorli 263, 264, 272, 278.
Blaga, Lucian 50, 57, 59, 66, 73, 77, 95, 101, 112, 117, 120, 121, 123, 124, 144—146, 185, 194, 199, 220, 221, 229, *244—282*.
Blake, William 202.

Blaschke, Wilhelm 238.
Blecher, M. 21, 44.
Boccioni, Umberto 7.
Bogza, Geo 21—23, 26, 31, *32—33*, 34, 35, 36, 37, 44, 49, 108.
Boileau, Nicolas 28.
Bolintineanu, Dimitrie 81, 142, 157—163, 186, 194, 196, 202, 222, 243.
Bolliac, Cezar 163, 256.
Bombois, Camile 137.
Booth, Wayne C. 238.
Boureanu, Radu 67.
Braque, Georges 25.
Brauner, Victor 9, 41, 43.
Breton, André 22, 147, 217.
Brâncuși, Constantin 8, 9, 43, 147.
Bremond, abatele Henri 160.
Brunea-Fox, Filip 22.
Budai-Deleanu, Ioan 15, 153, 163.
Buzdugan, Ion 66.
Byer, Simon 234.

Cair, George 66.
Callimachi, Scarlat 22, 34, 67.
Caracostea, Dumitru 123.
Caragiale, Ion Luca 181.
Caragiale, Luca Ion 66.
Caragiale, Mateiu 18, 55, 92, 114, 223, 264.
Carianopol, Virgil *21—22*.
Cassian, Nina 217.
Cassou, Jean 9.
Cazimir, Otilia 281.
Călin, Liviu 112.
Călinescu, G. 14—16, 18, 37, 80, 82, 123, 126, 144, 146, 161, 204, 213, 215, 225, 233, 236, 281.
Călugăru, Ion 66.
Celarianu, Mihail 66.
Cerna, Panait 95, 111, 256.
Cernat, Alex. (vezi Ilarie Voronca)
Cézanne, Paul 133.
Chestov 74.
Cioculescu, Șerban 127, 128, 137, 141, 199.
Cocea, N. D. 7, 125.
Coloșenco, Mircea 189.
Conachi, Costache 228.
Constantinescu, Constanța 122.
Constantinescu, Emilian I. 22, 44.
Constantinescu, Pompiliu 65, 122, 123, 141, 155, 156, 175, 184, 185, 235.
Corbea, Dumitru 67.
Corsa, Filip 22, 41.
Cosma, Mihail 21, 34, 43, 46, 48, 49, 66.
Costin, Jacques G. 22.
Costin, Miron 167.
Coșbuc, George 218.
Crainic, Nichifor 235.
Creangă, Ion 9, 144, 145.
Crohmălniceanu, Ovid S. 74, 92, 94, 111, 226, 227, 271.
Cugler-Poni, Matilda 189.
Cunțan, Maria 64, 65

Dalocrin (Nicolae Oprea Dinu) 22, 41.
Daniel, Paul 68.
David 150.
Davidescu, Nicolae 66, 125.
Dauș, Ludovic 66.
Delaunay, Robert 44.
Delavrancea, Barbu Ștefănescu 136.
Demetrius, V. 47, 66, 125.
Densusianu, Ovid 31, 41, 66, 94, 148, 255.
Diane de Poitiers (vezi Filip Corsa)

Scanned with OKEN Scanner

Dianu, Romulus 34.
Dinu, E. 66.
Dinu, Gheorghe (vezi Stephan Roll)
Dimitriu-Păușești, Al. 22.
Dobrian, V. 23.
Doesburg, Theo von 22.
Doinaș, Ștefan Augustin 133, 178.
Dominic, A. 66.
Dorian, Emil 66.
Dosoftei 142, 173—175, 177.
Dragomirescu, Mihail 30.
Duchamp, Marcel 13, 54.

Eco, Umberto 18, 52.
Eftimiu, Victor 30, 66.
Eliade, Mircea 144, 167.
Eluard, Paul 22.
Emilian, Const. I. (vezi Emilian I. Constantinescu)
Eminescu, Mihai 40, 82, 83, 95, 105, 121—123, 125, 134, 148, 188, 194, 203, 258, 279.

Farago, Elena 66.
Faur, Dan 21, *40—41*.
Feraru, Leon 67.
Flaubert, Gustave 29.
Flămând, Dinu 133.
Florian, Barbu 43.
Freamăt, Mircea 66.
Freud, Sigmund 225.
Friedrich, Hugo 13, 44, 193, 194.
Frobenius, Leo 150—152.
Frollo, Mia 66.
Fundoianu, Benjamin 6, 9, 21, 38, 39, 52—54, 60, 65, *67—80*, 82, 83, 85, 86, 100, 101, 118, 120, 122, 126, 160.
Furtună, Horia 67.

Galaction, Gala 7, 125.
Gáldi, Ladislau 149.
Gană, George 263.
Gandi, Mahatma 264.
George, Alexandru 172, 184.
Gheorghiu, Mihnea 23.
Gheorghiu, Taşcu 44.
Gheorghiu, Virgil 21, 67.
Ghibu, Otilia 66.
Ghica, Ion 191, 221.
Gide, André 46, 142, 143.
Giulescu, Const. A. 66.
Gleizes 44.
Goethe, Johann Wolgang von 8, 80, 253, 254.
Goga, Octavian 85, 145.
Grama, Alexandru 163.
Grăsoiu, Dorina 123.
Greculescu, Ion 66.
Gregorian, George 66.
Greimas, Algirdas Julien 230.
Gris, Juan 44.
Gugliemi, Angelo 18, 19.
Gulian, Emil 67.
Guțan, Ilie 128.
Gyr, Radu 67.

Heym, Georg 271.
Hilbert, David 214.
Hofstätter, Hans S. 94.
Holban, Anton 65.
Holz, Arno 34.
Horațiu 71.
Homer 222.
Hristache, pitarul 114.
Hulea, Ovidiu 66.

Iancu, Marcel 9, 41, 44, 55.
Ibrăileanu, Garabet 7.
Ignotus 66.
Iliescu, Tiberiu 23.
Ionescu, Eugen 9, 23, 24, 32, 94, *115—116*, 181.

Inv. 166902

Scanned with OKEN Scanner

Iorga, Nicolae 9.
Iovanaki, I. (vezi Ion Vinea)
Iser, Iosif 44.
Iser, Sol 66.
Iulian, Raul 22.

Jacob, Max 152.
Jebeleanu, Eugen 67.

Keyserling, Hermann von 253.
Kirchner, Ernst Ludwig 30.
Klee, Paul 44.
Klein, Felix 228, 229.
Klimt, Gustav 93.

Lascarov-Moldovanu, Al. 67.
Lautréamont, conte de 117.
Lăcusteanu, Grigore 110.
Lear, Edward 16, 181.
Léger, F. 44.
Lotar, Marius 22.
Lotman, I. 118.
Lovinescu, Eugen 18, 19, 53, 54, 63—67, 82, 94, 123, 164, 195, 199, 206, 239, 240, 242, 265.
Luca, B. 66.
Luca, Gherasim 23, 26, 108.
Ludo, I. 121.
Ludoșan-Copoiu, Maria (vezi Miralena Milany)

Macedonski, Alexandru, 5, 6, 8, 9, 12, 20, 35, 54, 56, 57, 62, 73, 82, 118, 142, 146, 163, 169, 195.
Magheru, George 94, *113—115*.
Maioreșcu, Titu 242, 243, 255, 256.
Mallarmé, Stéphane 13, 34, 68, 112, 189, 194, 196, 197, 207, 214, 235, 243.
Maniu, Adrian 5—7, 12, 22, *80—94*, 106, 118, 120.
Manolescu, Nicolae 141, 211, 259, 264.
Marcus, Solomon 225, 238.
Marian, Paul B. 51, 96, 192, 199, 207, 209, 220.
Marinetti, Filippo Tommaso 9. 22, 46, 68, 147.
Marino, Adrian 7.
Martin, Mircea 67, 68, 72, 75.
Martinescu, Victor Valeriu 23.
Mașek, Victor Ernest 200.
Matisse, Henri 83.
Maxy, M. H. 44.
Metzinger 44.
Michelangelo, Buonarotti 225.
Micheli, Mario De 7.
Mihăescu, Gib I. 77.
Milany, Miralena 23.
Millian, Claudia 66.
Mincu, Marin 7, 9, 18—21, 232, 271, 281.
Minulescu, Ion 72.
Mîndru, A. 66.
Moldov 17.
Moldovanu, Corneliu 189.
Monda, Virgiliu (vezi Virgiliu Moscovici)
Mondrian, Piet 44.
Moréas, Jean 197, 206, 235.
Morgenstern, Christian 34.
Morier, Henri 233.
Moscovici, Virgiliu 66.
Moșoiu, Alfred 66, 189.
Movilă, Sanda 66.
Munch, Edward 75, 99.
Murnu, George 66.

Nanu, D. 66, 242.
Narly, C. 66.

Scanned with OKEN Scanner

Naum, Gellu 23.
Neagoe Basarab 89.
Neniţescu Ştefan I. 66
Nichita, G. 66.
Nicolau, Petre 264.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 74, 200, 207, 222, 253, 254.
Nigrim, N. M. 66.
Nissipeanu, Constantin 23.
Noica, Constantin 171.
Novalis 95, 230.

Odobescu, Alexandru 122.
Orfeu 151.

Paleologu, Alexandru 202.
Palgrave, Francis Turner 217, 279.
Pals, Sesto 22.
Pană, Saşa 11, 21, 22, 26, *29—30*, 32, 34, 44, 45, 147.
Pann, Anton 114, 122, 133, 196, 202, 209, 221.
Papadat-Bengescu, Hortensia 18, 66.
Papahagi, Marian 189—191, 201.
Papu, Edgar 8.
Paraschivescu, Miron Radu 21, 44.
Paşca Chiriţescu, Mara 52.
Pavelescu, Cincinat 66.
Pătraşcu, Miliţa 44.
Păun, Paul 23, 26, 108.
Petică, Ştefan 41, 165.
Perpessicius 66, 225.
Petrescu, Camil 64, 65, *108—112*, 164.
Petru Cercel 98.
Philippide, Alexandru Al. 83, *94—108*, 109, 118, 120
Picasso, Pablo 25, 269, 270.
Pillat, Dinu 234.
Pillat, Ion 65, 72, 83, 106, 119, 144, 225.
Platon 225.
Poe, Edgar Allan 230, 233.
Pop, Ion 60, 154, 178, 182.
Popa, Mircea 250.
Protopopescu, Dragoş 66.
Protopopescu, V. 212.
Proust, Marcel 267.

Qvil, Tana 22.

Ralea, Mihai 123.
Rally, Alexandru 66.
Raymond, Marcel 207.
Régnier, Henri de 55.
Relgis, Eugen 66.
Rembrandt, Harmensz van Rijn 226.
Richter, Hans 42.
Riemann, Bernhard 225.
Rilke, Rainer Maria 96.
Rimbaud, Arthur 234, 236, 240, 255.
Rodin, Auguste 68.
Roll, Stephan 21, 32, 34, *38—40*.
Roman, Andrei 192.
Romanescu, Marcel 66.
Rosetti, Alexandru 35.
Rotică, G. 66.
Rousseau, Henri (Le Douanier) 137, 145.

Sabini, Mihail 22.
Salmon, André 25.
Samain, Albert 55.
Sandu, V. 66.
Scarlat, Teodor 67.
Scurtu, Alexandrina 66.
Scurtu, Nicolae 190.
Schliemann, Heinrich 28, 217.

Scanned with OKEN Scanner

Schwitters, Kurt 44.
Sernet, Claude 9 (vezi Mihail Cosma)
Shakespeare, William 197, 199, 202.
Simion, Eugen 19, 53, 123.
Sân-Georgiu, Ion 66.
Soare, Alice 66.
Solacolu, Barbu 66.
Solomon, Dida 67.
Sorescu, Marin 115, 133.
Soupault, Philippe 22.
Spengler, Oswald 253.
Stadler, Ernst 74, 271.
Stamatiad, Alexandru T. 66.
Stancu, Zaharia 67.
Stelaru, Dimitrie 67.
Sterian, Paul 31, 108.
Stoica, Petre 69.
Stolnicu, Simion 65.
Streinu, Vladimir 12, 65, 66, 160, 208.
Strindberg, August 202, 253.
Swedenborg, Emanuel 202.

Șerbănescu, Theodor 189.
Șoimaru, Tudor 67.
Ștefănescu-Est, Eugeniu 72.
Șuluțiu, Octav 198.

Teleor, Dimitrie 114.
Teodorescu, D. N. 281.
Teodorescu, Vasile 69.
Teodorescu, Virgil 23.
Teutsch, Mattis 44.
Theodorescu, Cicerone 67.
Theodorian, Caton 66.
Tolstoi, Lev 150.
Toma, Alexandru 66.
Tonegaru, Constant 67.
Topîrceanu, George 72, 218, 281.
Trakl, Georg 271.
Trost, D. 23.
Tudor, Sandu 66.
Tudor-Miu, Alexandru 22, 67.
Tzara, Tristan *6—7*, 9, *10—12*, 13, 15, 19—21, 23, 26, 28, 34, 38, 41, 45, 46, 54, 55, 57, 61, 62, 80, 81, 120, 147, 217.

Uranus, Jonathan X. 22.
Ulici, Laurențiu 32.
Urmuz 6, 7, 9, 10, *14—17*, 21, 23, 52, 54, 117, 120, 181, 195, 217.
Utrillo, Maurice 104.

Valerian, I. 66, 189, 193, 207, 216, 222, 226, 236.
Valjean 66.
Van Gogh, Vincent, 100, 272.
Valéry, Paul 13, 197.
Văcărești (Ianache, Alecu, Nicolae) 165.
Vergiliu 106.
Verhaeren, Émile 14.
Verlaine, Paul 39.
Velea, Andrei 66.
Vianu, Tudor 65, 66, 123, 188, 207, 209, 221, 224.
Vinea, Ion 5—7, *8*, 9, 13, 16, 20, 22, 23, 25, 26, 34—36, 41, 42, 47, 48, 53, *54—63*, 78, 80—83, 94, 106, 120.
Vivin, Louis 137.
Vitner, Ion 22.
Vlahuță, Alexandru 95, 120.
Vodă, Viorel Gh. 212.
Voiculescu, Vasile 83.
Voronca, Ilarie 9, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 33—35, *36—38*, 40—43, 46—49, 54, 65, 66, 120, 147.
Vulpescu, Romulus 191.

Scanned with OKEN Scanner

VII. Reabilitarea confesiunii ? 266
VIII. Clasicism trecut prin „anarhie" 269
IX. „Minte" şi „inimă" 275
X. Forţa dinamizatoare 280

Résumé 283

Zusammenfassung 291

Indice de autori 299

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CARTEA A CINCEA

Radicalizarea manifestărilor reformatoare 5

I. Dislocarea structurilor existente 5
II. Impasul 14
III. Ipostaze ale modernității literare 17
IV. Modernismul programatic 19

Avangarda „istorică" 25

I. La început a fost Clișeul 25
II. Plumbul tradiției 27
III. O lirică în ritmul vremii 31
IV. Revoluționarea expresiei 33
V. Sintetismul 41
VI. Vocație neroniană și ambiție adamică 45
VII. Spre un clasicism antiacademizant 47

Modernismul moderat 51

I. Seninătatea creatoare 51
II. „Rezistența" practicii artistice în fața doctrinei estetice 54
III. „Acțiunea de armonizare" 63
IV. Poezia și umbra ei 67
V. Expresia modernă a tradiționalismului 80
VI. Diversitatea modalităților poetice 94

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA A ȘASEA

Clasicii modernismului poetic românesc 117

I. Echilibrul dinamic 117
II. „Artificieri" și constructori 120
III. Începuturile clasicizării 121

Tudor Arghezi 125

I. Eterogenitatea operei 125
II. *Hic et nunc* 127
III. Transcenderea perceptibilului 132
IV. Ingenuitatea regeneratoare 142
V. De la *Florile Bosforului* la *Flori de mucigai* 156
VI. Thanatos 164
VII. Căutarea 169
VIII. Erotica 175
IX. Ludicul 178
X. Ironia și orgoliul 183

Ion Barbu 188

I. Preliminarii 188
II. Creația literară critică 192
III. Deliberată ordonare 198
IV. Înalta conexiune 202
V. Refuzul confesiunii 206
VI. Eufonia 214
VII. Lumea Fabulei 219
VIII. Simboluri 228
IX. Erezii confesive în poem 236
X. Integrarea în tradiție 242

Lucian Blaga 244

I. Pornind de la sintaxă... 244
II. Impresii și sentimente 248
III. Revolta fondului originar 250
IV. Taina : criteriu al poeticului 256
V. Tăcerea ca semnificat 259
VI. Reabilitarea biograficului 264

Scanned with OKEN Scanner

Warren, Austin 215.
Weininger, Otto 253.
Wellek, René 215.
Whitman, Walt 13, 18, 31, 48, 112.
Wordsworth, William 210.

Zaharia, Elena 44, 47, 48.
Zarafu, G. 68.
Zaremba, A. 22.

Scanned with OKEN Scanner

L-am avut student pe Mircea Scarlat, prematur dispărut dintre noi, aşa că îl cunosc dinainte de a debuta, i-am urmărit îndeaproape cariera şi i-am citit toate cărţile. Mai mult: cel din urmă volum al ***Istoriei poeziei româneşti*** *i l-am tipărit eu, pe baza dactilogramelor, autorul nemaiapucînd să-l ducă pînă la capăt.*

Trebuie să spun din capul locului că Mircea Scarlat a reprezentat, printre studenţii mei din anii '70, o excepţie. Nu mă refer numaidecît la valoarea lui ca istoric literar şi critic, aceasta subînţelegîndu-se. Mă refer la cîmpul lui ştiinţific de interes: istoria literaturii. Puţini absolvenţi ai Filologiei se consacrau istoriei literare. Publicistica era mai acaparantă, ca şi critica actualităţii. Istoricii şi editorii literari erau ***rara avis.***

NICOLAE MANOLESCU

ISBN: 973-9283-20-92

Scanned with OKEN Scanner